

حول وزن الشعر

مجموعة مقالات

للدكتور برويز ناتل خانلرى

ترجمة وتعليق ودراسة

محمد محمد يونس

المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومى للترجمة

445

المشروع القومى للترجمة

حـــول وزن الشعر

مجموعة مقالات

للدكتور پرويز ناتل خانلرى

ترجمة وتعليق ودراسة

محمد محمد يونس



٢٠٠٣

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد ٤٤٥
- حول وزن الشعر
- پرويز ناتل خانلرى
- محمد محمد يونس
- الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هذه ترجمة لكتاب
دربارهٔ وزن الشعر
تـأليف : پيرويز ناتل خانلرى
الناشر : بنياد فرهنگ ايران
١٣٣٣ هـ . ش

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

تصدير

هذا الكتاب « **درباره وزن شعر** » أو « **حول وزن الشعر** » « **للدكتور برويزناتل خانلرى** » أقمنا بناءه فى دراستنا له على قسمين اثنين بينهما اتصال : قسم يشمل بالدراسة نقاطًا ثلاثًا بدت أثناء ترجمتنا النص الفارسى ، فجعلنا لها الصدارة لأهميتها ، وألحقنا بها تقديمًا مختصرًا عن المؤلف وعن الكتاب ، ومن هنا جاءت تسميتنا لهذا القسم بـ « **الدراسة والتقديم** » وهو القسم الأول ، وقسم يشتمل فى متنه على ترجمتنا الكاملة للنص الفارسى مصحوبة بمجموعة من تعليقاتنا عليها أوردناها فى الحواشى من خلال ما أمدتنا به المصادر والمراجع المختلفة والمتصلة بالموضوعات التى أثارها المؤلف ، وقد سمينا هذا القسم بـ « **الترجمة والتعليق** » وهو القسم الثانى و الأخير .

ولعل الصعوبة التى يمكن أن أشير إليها هنا فى هذا التصدير ، والتى واجهت هذه الدراسة حقا تنحصر فى أن المؤلف كان يتطرق أحيانا – كسمة منهجية له فى كافة أعماله – إلى بعض الأفكار الجزئية التى سبق له أن تناولها فى كتابه السابق « **وزن شعر فارسى** » الذى يجمع بينه وبين عملنا هذا هدف عام هو « **وزن الشعر** » ، واختلفا نهجًا ومعالجة – كما هو واضح – فى قسم الدراسة والتقديم .

وإن كان عملنا هذا قد تجنب المتشابهات والمتكررات بينه وبين كتاب « **وزن شعر فارسى** » – وإن كانت قليلة – إلا أنه لا ينفى أنه أفاد منه كلما سنحت لذلك سانحة أو تطلب أمر .

وبتجاوز تلك المتشابهات ، نرى أن عملنا قد حاول أن يخرج – فى النهاية – على شاكلة منفردة به مختلفة عن غيره بعون من الله وبحمده .

وفى النهاية – وكما تعودت – أعطى لكل ذى حق حقه ، حفاظًا لحق أدبى يستحقه كل من أسدى لهذا العمل يد العون والمساعدة ، فكيف أنسى فضل زميلى الأستاذ

الدكتور أحمد كشك ؛ حيث كانت لمناقشتنا حول محتوى قسم الدراسة ما شد عودها وأقام عوجها ، وكيف أخفى عطاء أستاذى وصديقى الأستاذ الدكتور رجاء جبر وقد أمدنى ببعض من النصوص من الأدب الفرنسى استعانت بها الدراسة وأفادت منها بحق، فللصديقين العزيزين ولكل من أمد هذا العمل بكتاب أو بمشورة أو بنصح الجزاء الأوفى ممن عنده وحده خير الجزاء .

ولله سبحانه الحمد فى البدء وفى الختام، وعليه قصد السبيل ، فهو نعم المولى ونعم النصير .

محمد محمد يونس

القسم الأول

الدراسة والتقديم

الدراسة والتقديم

هذا الكتاب عبارة عن عدة مقالات تبلغ الثمانية جمعها « ع . ا. **سعيدى** » من مجلة « **سخن** [1] » وأعطاها من عنده عنوان « **درباره وزن شعر** » أى « **حول وزن الشعر** » وعناوين هذه المقالات على ترتيبها : الشعر ، لغة الشعر، موسيقى الألفاظ، وزن الشعر الفارسى، أنواع الوزن فى الشعر الفارسى ، التنوع فى الوزن الواحد، نغمة الحروف ، قالب الشعر .

وقد توحى عناوين هذه المقالات بتعدد موضوعاتها، ولكنها – فى حقيقة الأمر– تخدم هدفًا واحدًا هو « **وزن الشعر** » بمفهوم يقربه إلى الموسيقى اللفظية عن طريق اختيار اللفظ بجرسه وطنينه وما بحروفه وأصواته من ارتفاع وانخفاض ومد لخدمة النغمة والوزن ، منه إلى العروض كعلم ببحوره وأوزانه وزحافاته وعلله، ومن وراء ذلك كله ، هدف يسعى إليه المؤلف بثبات : وهو إثبات أن النظام العروضى الفارسى نظام مقطعى كمى خلافًا لما هو سائد ومعروف لدى الأدباء بأنه نظام – مع ما فيه من تصرفات [2] – تقليدى تابع لنظام « **الخليل بن أحمد** » العربى القائم على أساس الحركات والسكنات وما يتبعها من أسباب وأوتاد وفواصل ؛ بحيث يتولد الإيقاع فى عروض الشعر العربى من توالى الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص ،

(١) نشرت المقالات الثلاث الأولى على التوالى فى شهور: دى، بهمن ، اسفند ، سنة ١٣٣٢ وبقية المقالات فى شهور : فروردين ، اژدى بهشت ، مرداد ، شهريور ، مهر ، سنة ١٣٣٣ وعلى التوالى أيضا .

(٢) تنحصر هذه التصرفات بصورة مجملة فى زيادة أبحر ثلاثة جديدة هى: القريب ، والغريب (الجديد) ، المشاكل ، مع إهمال البحور الخمسة المشهورة والأكثر استعمالا فى العروض العربى : الطويل ، والبسيط ، والمديد ، والكامل ، والوافر، بالإضافة إلى زيادة تفعيلات بعض البحور المسدسة لتكون مثمنة « كالرمل » مثلا ، والتنويع فى استخدامات بحر «الهزج » قليل الاستعمال فى العربية، وزيادة الزحافات والعلل إلى بضع وثلاثين ، مع إهمال بعض الزحافات العربية ، وتغيير نظام الدوائر العروضية إلى دوائر جديدة وتوزيعات جديدة للبحور ، وهكذا .

فينشأ عنه وحدة نغمية هى « **التفعيلة** » التى تتردد على مدى البيت ، وهو النظام الذى يأباه المؤلف ، ويتهمه صراحة – فى صفحات هذا الكتاب – بأنه نظام معيب بسبب تعقيده البالغ ومشقة تعلمه، وأنه ليس على أصول علمية محكمة بسبب قدمه [٣] .

ومن ثم سعى – حسب قوله – إلى البحث عن أسس وزن الشعر الفارسى وقواعده بأصول أخرى وأسلوب آخر [٤] ، ووجد فى النهاية ضالته فى النظام المقطعى الكمى ؛ فتبناه فى مقالات هذا الكتاب وفى كتاب آخر له تحت مسمى « وزن شعر فارسى [٥] » الذى يختلف عن كتابنا هذا[٦] فى أنه يركز على جانب التطبيق البحت من خلال بحور الشعر بما يقربه من الجانب التعليمى لعلم العروض ببحوره وأوزانه ومصطلحاته، بينما انصرف كتابنا هذا بمقالاته عن ذلك النمط والأسلوب بسبب تنوع مقالاته واهتمامه بدور المقاطع فى الوزن والنغمة وما يوجده تنوعه فى تعدد الأوزان وتغير فى الميزان بتغير الموزون ، مع التركيز على دور بعض القضايا الوزنية والصوتية مثل نغمة الحروف والأصوات فى لغة الشعر عن طريق اختيار لفظها – من بين الألفاظ المرادفة له – بناء على جرسه وطنينه وما به من أصوات الارتفاع والانخفاض التى تؤثر

(٣) فى ص ٥٢ من الأصل الفارسى : دربارءه وزن شعر ، چند مقاله ازدكترپرويزناتل خانلرى ، جمع ع . ا . سعيدى . نشر بنيادفر هنك ايران، (بدون تاريخ) .

(٤) السابق والصفحة نفسها .

(٥) نقله إلى العربية تحت عنوان « أوزان الشعر الفارسى » الدكتور محمد نور الدين عبد المنعم ، بمراجعة وتقديم الأستاذ الدكتور عبد النعيم حسنين، نشر مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ م ،

(٦) كتابنا هذا مرحلة تالية ومختلفة لكتاب « وزن شعر فارسى » ؛ إذ أشار إليه المؤلف ص ٥٢ من النص الفارسى لكتابنا هذا ، وذكره جامع المقالات فى حاشية الصفحة نفسها الذى أشار أيضا فى مقدمته ص ٧ – ٨ بما يوحى بأن كتاب « وزن شعر فارسى » صورة كاملة نشرت مطبوعة لكتاب سابق للمؤلف أيضا بعنوان « تحقيق انتقادى در عروض فارسى » أى « دراسة نقدية فى العروضى الفارسى » ألفه « خانلرى » سنة ١٣٢٦ هـ ، ونشره ضمن سلسلة مطبوعات جامعة طهرن ، وبعد عدة دراسات انتهى من تكوين كتاب « وزن شعر فارسى » فى طبعته الأولى ، (انتهى كلام ع . ا . سعيدى) .

وإن كنا نجد النسخة المترجمة إلى العربية تحمل تاريخ سنة ١٣٣٧ هـ ؛ فربما اعتمد المترجم على نسخة معاد طبعها فيما بعد ؛ لأن مقالات كتابنا نشرت فى سنتى ١٣٣٢ هـ ، ١٣٣٣ هـ أى فى مرحلة وسط بين العملين المذكورين ، وقد نفهم أن هذه الأعمال الثلاثة تمثل مراحل متعددة ومختلفة لدراسة « خانلرى » لوزن الشعر على أساس مقطعى . . والله أعلم بالصواب .

فى النغمة العامة للشعر، كل هذا بأسلوب يعتمد على الاختصار والإيجاز والسلاسة فى العـرض بما يقـربه من الطابع العلمى فى عـرضـه ، ارتدى فـيـه المؤلف ثوب كـبـار الأساتذة، فاكتفى بالإشارة دون العبارة وباللمحة دون الإسهاب، ومن هنا اختلف المنهج والمعالجة والفكر بين الكتابين مع توحد الهدف [٧] .

وقبل أن نخوض فى جانب الدراسة، لنا هنا وقفة صغيرة مع المقدمة التى سبقت مقالات هذا الكتاب ، وكتبها جامع المقالات (ع . ا . سعيدى) ، فنحن لم نجد فى هذه المقدمة ما يدفعنا إلى ترجمتها وإلحاقها بالأصل الذى ترجمناه ، فهى ليست مقدمة المؤلف حتى تحتوى على فكره ولا هى مقدمة محقق أو دارس للعمـل ، بل دارت كلها – وللأسف – بعصبية وشعوبية غير خافية حول سبب اختياره لهذه المقالات التى يرى فيها الحل المناسب لمشكلة ضعف طلاب اليوم فى وزن الشعر وعلم العروض، وهو علم بالـغ الأهمـيـة لدارسـى الأدب كـمـا نعلم، ومن ثم يرجـع سـبب هذا الضـعف إلى علم العروض العربى بسبب كثرة مصطلحاته التى وصفها بأنها عقيمة مثل « **المضارع المخنق المجبوب المكفوف الأصلم** » ، وكذلك كثرة الزحافات والعلل التى تمتلئ بها كتب العروض السابقة مثل « **المعجم فى معايير أشعار العجم** » و« **معيار الأشعار** » وغيرها، وهـى فى نظره غير ذات جدوى أو نفع ، ولا يمكن لإنسان أن يصير بقراءتها شاعراً ، وأن من يرغب فى قراءة أشعار « **سعدى** » و« **حافظ** » لا تبدو له حاجة إلى مراجعة هذه الكتب، ومن ثم يرى أن طالب اليوم يحتاج إلى كتاب فى العروض يخلو من هذه المصطلحات المفزعة – حسب تعبيره – ومن ثم وجد ضالته فى مقالات هذا الكتاب التى يرى أنها بسهولتها واختصارها تساعد على تعلم وزن الشعر .

ونحن إذ نرى أن (ع . سـعيـدى) قـد ابتـعـد عن الجانب العلمى إلى جـانب تعصبى نتـعفف عن الرد عليه هنا، فإننا نرى أيضـا أن النقطة الوحيدة التى أثارها ويمكن الرد عليه فيهـا وتحتاج إلى وقفة وقد جانبه الصـواب فيها تماما هى نظرته

(٧) للمؤلف مقالة أخرى بعنوان « زبان شعر » منشورة فى مجلة « سخن » جمعها د . محمد دبيرسياقى مع مقالات أخرى لباحثين آخرين فى كتاب تحت مسمى (نمونه نثرهاى دلاويز وآموزنده فارسى . معاصر ٢ طهران ١٣٥١ هـ) وهى موجز مختصر لبعض مقالات هذا الكتاب بإضافات يسيرة استعنا بها فى مواضعها من الدراسة والتعليقات .

المحـدودة لمقـالات هذا الكتـاب التى لا تتـعـدى فى نظره عن كـونـهـا – لسـهـولتـهـا واختصارها – أفضل ما كتب فى العروض وأنسب لطلاب اليـوم ، فإن هذه السهولة التى رآها (ع . ا . سعيدى) لمقالات هذا الكتاب – بالنسبة لصعوبة العرض لعلم العروض – هى عندنا ، إضافة إلى أنها سمة من سمات « **خانلرى** » التعبيرية ، غلاف خادع لأفكار عميقة من عالم أريب توخى الاختصار أسلوبا للعرض شأنه شأن كبار الأساتذة فى تعاملهم مع الجزئيات ، وتحتاج هذه الأفكار فى فهمها – فى نظرنا – إلى دارس لعلم العروض – وليس ملمًا به فقط – وتحتاج أيضا إلى فاهم ودارس لنظام المقاطع العربية حتى يصل إلى ما يخفيه المؤلف « **خانلرى** » خلف أسطره ولا يفصح عنه مثل محاولته إحلال نظام المقطع الكمى محل النظام العروضى العربى ونظام المقاطع العربية ، وكذلك القول بتغير الميزان بتغير الموزون والقول بنغمة الحروف الإيحائية فى لغة الشعر وغير ذلك من أفكار كثيرة متدفقة تناولنا بعضها بالدراسة فى هذا القسم ؛ لأنها تحتاج إلى جهد أكبر ونؤخر البعض الآخر منها إلى القسم الثانى حيث الاكتفاء بالتعليق عليها وعلى غيرها فى حواشينا على ترجمتها . ومن ثم نرى أن موضوعات أو أفكار هذا الكتاب تنقسم إلى نوعين : نوع لا يحتاج – فى ظننا – إلى أكثر من التعليق عليه – لجزئية أفكاره وليس لقلة أهميته – ونترك ذلك إلى حواشينا على النص المترجم ، ونوع آخر قضاياه أقرب إلى الجانب الكلى ، وتحتاج إلى دراسة أوسع مما تتحمله التعليقات قد نتفق مع المؤلف فى بعضها وندعمه من عندنا ومن قراءتنا حوله ، وقد نختلف معه فى البعض الآخر مما لا يحسن السكوت عليه – كما يقول النحاة – وينحصر ذلك فى النوع الذى يحتاج إلى دراسة فى أمور ثلاثة هى :

١– النظام المقطعى الذى توخاه المؤلف نظامًا لعروض لغته الفارسية بدلاً من نظام « الخليل بن أحمد » القائم على الحركات والسكنات ، والذى نظم عليه الشعر الفارسى الدرى بالفعل .

٢ – مشكلة المقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) مع النظام المقطعى والمصوت الخفى « مصوت نهفته » .

٣ – نغمة الحروف والأصوات وقيمتها الإيحائية فى لغة الشعر .

وإلى ذلك كله عرضًا ومعالجة :

أولاً : النظام المقطعى :

من يقرأ مقالات هذا الكتاب قراءة واعية، سوف يخرج منها إلى أن هناك محاولة غير بريئة من المؤلف يهدف من ورائها إلى الخلاص من نظام « الخليل بن أحمد » السائد في عروض لغته، وذلك عن طريق الانتقاص من شأن نظام « الخليل » هذا - والخليل عقلية لم تجارها عقلية أخرى فيما أنجبت ؛ إذ يرى - أي المؤلف - أن نظام « **الخليل** » نظام معقد غير محكوم بأسس علمية [٨] ، ومن ثم فالأنسب للنظام العروضى الفارسى أو على الأصح للاستعمال الفارسى العروضى هو نظام « المقطع الكمى» الذى يعتمد على أساس كمية المقاطع ومداها وما بها من ارتفاع وانخفاض (زيروبم) وعددها فى أجزاء الوزن ، وهو نظام يقوم تقريبًا على كميات وامتدادات الحروف المصوتة أو الحركات (Voyelle) .

ويخرج نظام المقطع هذا عن نظام « **الخليل بن أحمد** » فى الآتى :

(أ) خروج على نظام التفعيلة المحدد بالحركات والسواكن مكتفيا بكمية المقطع - طوله أو قصره - وتواليه على نسق وزنى معين من خلال نظم البيت .

---

(٨) نلخص هنا الأسس التى يقوم عليها النظام العروضى العربى « نظام الخليل بن أحمد » لنرى بالفعل هل كانت له أسس عملية أو لا ؟ يقوم عروض « الخليل » على الأسس الآتية :

(أ) تكرار وحدة صوتية معينة هى « وحدة الإيقاع » التى تتألف مما عرف فى العروض العربى باسم « التفاعيل »، وتتألف التفعيلة من توالى مجموعة من السواكن والحركات على نحو معين، وقد تكون وحدة الإيقاع تفعيلة واحدة وقد تتركب من أكثر من تفعيلة، ومن تكرار هذه الوحدة يتولد الإيقاع الموسيقى ، ولا يسمح فى تكرار هذه الوحدة إلا بتنويع محدود ومنضبط ينظمه ما عرف فى العروض العربى باسم « الزحاف والعلل » ، وهذا التنويع المسموح به لا يترتب عليه تغير جوهرى فى بنية وحدة الإيقاع .

(ب) تكرار عدد معين من وحدات الإيقاع يؤلف بدوره وحدة موسيقية جديدة مركبة هى « البيت » الذى يتألف من عدد محدد من التفاعيل أو وحدات الإيقاع لابد من التزامه فى كل بيت طول القصيدة .

(ج) تكرار صوت معين أو مجموعة من الأصوات - الساكنة والمتحركة - فى نهاية كل بيت، بحيث يلتزم هذا الصوت بعينه - أو هذه الأصوات بعينها - فى آخر أبيات القصيدة كلها، وهذه هى « القافية » .

(د) تكرار - أحيانا - صيغة محددة من صيغ التفعيلة الأخيرة فى البيت - وهذه التفعيلة تسمى « الضرب » - فإذا جاءت هذه التفعيلة فى البيت الأول على صيغة معينة سواء أكانت صحيحة أم معتلة ، وجب أن تلتزم هذه الصيغة بعينها طوال القصيدة ، بخلاف الزحافات التى تعرض لصيغ التفعيلة فى حشو البيت فإنها لا تلتزم ، (انظر : د . على عشرى زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الأولى ص ١٦٦ ،١٦٧، مكتبة دار العلوم ، القاهرة ١٩٧٨ م) .

ولو أننا نرى أن هذا الخروج مجرد خروج ظاهرى ، لأن الأبيات التى استشهد بها المؤلف على أنها نماذج للنظام المقطعى وقام بتقطيعها تقطيعًا مقطعيًا،قمنا بدورنا فى حاشية الصفحة المترجمة بتقطيعها على نظام « **الخليل** » ؛ فلم نجد أى تغير يذكر أو لا يذكر ، وسوف يأتى ذلك فى الصفحات المترجمة وحواشينا عليها، ويمكن أن نسوق هذا المثال فقط للتدليل :

جهاناچه بدمهر وبدخوجهانى [(٩)] .

قام المؤلف بتقطيعه على النحو التالى تقطيعًا مقطعيًا دون ذكر البحر العروضى له ، وهذا ديدنه فى هذا الكتاب إشارة منه إلى تخلصه من نظام « **الخليل** » بعلاماته وبحوره ومصطلحاته :

جـ ـهانا چـ بد مهـ ر بد خو جـ ـها نى .

ب — — ب — — ب — — ب — — [(١٠)]

و هو على حسب تقطيع المؤلف عبارة عن : مقطع واحد قصير (ب) ومقطعين طويلين (— —) يتكرر كل هذا أربع مرات فى المصراع ، وهو على حسب تقطيعنا له على نظام تفعيلة « **الخليل بن أحمد** » هكذا .

جهانا جبدمه ربدخو جهانى

//ه/ه　　//ه/ه　　//ه/ه　　//ه/ه

أى على « فعولن » أربع مرات ، ويكون على « مثمن المتقارب » ؛ فأى تغيير هنا بين النظامين ؟ وما الجديد عند المؤلف؟ ونوضح أكثر بالجمع بين النظامين معا فى المثال نفسه :

جهانا چبدمه ربدخو جهانى .

//ه/ه　　//ه/ه　　//ه/ه　　//ه/ه

(٩) ارجع إلى ص ٦٠ من الأصل الفارسى ، ومعنى المصراع هو : « أيها العالم ، كم أنت سيئ الطبع وفاسد الطوية » .

(١٠) يلاحظ أن علامة المقطع القصيرة هى (ب) وعلامة المقطع الطويل المفتوح والمغلق هى (–) وسيأتى حديث عن ذلك فى موضعه .

ب — — ب — — ب — — ب — —

في ظننا . . لا جديد يذكر .

(ب) خروج على تنوع التفعيلات في البحر الواحد المسمى بالزحافات والعلل، وربما كان هذا هو أهم الفروق بين النظامين ؛ لأن النظام المقطعي للمؤلف لا يلغي زحافات نظام « الخليل » وعلله – وإن استعمل مصطلحاتها ، بل يعتبر أى زحاف أو علة وزنًا قائمًا بذاته ومساويًا تمام المساواة للتفعيلة التى تخلو من أى زحاف أو علة ، لهذا فالبحر الواحد فى نظام « **الخليل** » متعدد الأوزان عند المؤلف ؛ فالسالم وزن، والمجزوء وزن ، والمخبون وزن ، والمشطور وزن ، والمنهوك وزن ... إلخ ، ومن هنا نفهم معنى قوله فى إحدى صفحات هذا الكتاب : « إن الأوزان الفارسية تزيد عن مائة وعشرين وزنا » [(١١)] .

وأعتقد أننا لو سلمنا بذلك فسوف نسلم إما بخروج هذا المسمى بنظام عن حدود « النظام » أو « **الأساس** » ، وإما بالنظر إلى « **بحور الشعر وأوزانها على أنها فى الأصل ألحان موسيقية تنشأ من توالى الألفاظ بقدر معين على نسق معين** » [(١٢)] ، وهو بالتالى يفقد عنصر « **النظام** » ، وتتحول الزحافات والعلل إلى أوزان ، أى تنتقل من مستوى الفروع إلى مستوى الأصول، وهذا مخالف للعرف والنظام والأساس .

ولكن . . .

ثمة سؤال يطرح نفسه ، ويلح على خاطرى :

لماذا يلجأ المؤلف إلى النظام المقطعى ويصر عليه – سواء فى كتابنا هذا أو فى كتابه الآخر « وزن شعر فارسى » – مع أن المستعمل فى الشعز الفارسى الدرى حتى الآن هو النظام العربى « نظام الخليل بن أحمد » القائم على الحركات والسواكن ؟

(١١) ارجع إلى الأصل الفارسى « دربارهء وزن شعر » ص ٦٩ .

(١٢) انظر : د . عمر فروخ : تاريخ الأدب العربى ، الجزء الرابع ص ١١٤ حاشية (١) الطبعة الثانية . دار العلوم للملايين : بيروت ١٩٨٤ م .

فى ظنى أن هناك عدة أسباب ربما تكون قد دفعته إلى ذلك هى :

١- ربما يكون صدره قد ضاق من المقولة السائدة عند الأدباء القدماء - والتى ما انفك يذكرها كلما لزم الأمر - وهى أن التأثير العربى ضارب بجذوره فى الفكر الفارسى، ويبرز أشد البروز واللمعان فى مجال العروض والقافية، وأن الفرس عالة على العرب فى هذا المجال لا أكثر؛ إذ لم يكن لهم قبل الإسلام كلام منظوم، ومن ثم فعلم العروض المستعمل فى الفارسية وليد علم العروض العربى، وربما كان أبرز القائلين بهذا من الأدباء هو الكاتب الفارسى الكبير « محمد عوفى » (١٣) ، الذى يصرح بذلك دون مواربة ، وقريب منه « دولتشاه السمر قندى » (١٤) ، وكذلك « نصير الدين الطوسى » (١٥) .

ولكى يثبت المؤلف - أى خانلرى - الأصالة فى لغته وأدبه و النظام المستعمل فيها، وأن هذه المقولة غير صحيحة أو على الأقل بها نوع من التجنى على الحقيقة - حسب ظنه - عمد إلى القول بنظام مناهض ومخالف لنظام « الخليل » ، ويهدف من وراء ذلك القول : بأن تأثير العروض العربى فى العروض الفارسى الدرى لم يتجاوز المصطلحات الظاهرية فقط وليس له صلة بأصل الميزان .

٢ - المعروف أن المؤلف فرنسى الثقافة ، وأن الثقافة الفرنسية ثقافته الأولى بعد الفارسية ، وانعكس ذلك عليه فى معظم كتاباته وأفكاره ، وسبق أن أشرنا إلى ذلك وإلى تأثيره على محاولاته التجديدية لقواعد اللغة الفارسية فى بحث منشور لنا (١٦) ،

(١٣) يقول محمد عوفى فى لباب الألباب ١٩/١ ، -٢طبع ليدن ١٩٠٦ م ما ترجمته : « كان بهرام كور أول شاعر فارسى من الذين اتصلوا بالعرب وتثقفوا بثقافتهم وأجادوا لغتهم ، وبعده لم يقل الشعراء الفرس أحد ، أما غناء « باربد » فكان من الكلام غير المنظوم، ولما عرف الفرس لغة العرب ووقفوا على بدائعهم نقلوا أوزان شعرهم » .

(١٤) سيأتى نصه فى إحدى الحواشى على المتن المترجم فى موضعه .

(١٥) يقول نصير الدين الطوسى ما ترجمته : « إن الوزن لم يكن شرطًا أساسيًا للشعر العبرى والسريانى والفارسى القديم ، وكان العرب أول من التزموا به فى أشعارهم » ، (انظر : أساس الاقتباس ص ٥٨٧ ، چاپ دوم ، انتشارات دانشكاه طهران ٢٥٣٥ هـ ، ش) .

(١٦) هو : نظرة « خانلرى » التجديدية لقواعد اللغة الفارسية . جزءان منشوران فى حوليات كلية دار العلوم . العددان : التاسع والثانى عشر .

وقد فعل هذا هنا أيضا ؛ فالشعر الفرنسي – كما هو معروف – شعر مقطعي ، يعتمد في نظامه العروضي على عدد المقاطع في البيت أكثر من اعتماده على نبرها ، وهو أمر نابع من طبيعة اللغة الفرنسية ذاتها، فهي لغة تتسم « بالسيولة » ويضعف اتكاؤها على النبر ، وتشتد حاجتها إلى شكل عروضي أكثر دقة وانضباطا [١٧] ، ونفهم من كلام « د. محمد مندور » أن : عروض الشعر الفرنسي عروض مقطعي يعتمد على عدد المقاطع في البيت أكثر من اعتماده على نبرها، والبحر السكندري [١٨] فيه يتكون من اثني عشر مقطعًا مقسمة إلى أربع وحدات أو ثلاث ، كل وحدة من ثلاثة مقاطع أو أربعة ، ويأتي الإيقاع من نبر المقطع الأخير في كل تفعيلة أو وحدة [١٩] . ولعل هذا يشير إلى سبب من أسباب لجوء « خانلرى » إلى نظام المقاطع وإهماله – في كتابنا هذا – الحديث عن النبر ودوره إهمالا كاملا – باستثناء إشارة واحدة إليه تطلبها الموقف – كما يوضح النص الأخير – وهو لمحمد مندور – سببا كان مجهولا لنا أثناء ترجمة الكتاب ، وهو أن المؤلف كان يستحسن الأشعار الفارسية القائمة على اثنى عشر مقطعا مثلما هو موجود في البحر السكندري الفرنسي – أو حتى على ستة عشر في المصراع الواحد ، ويستقبح بشدة الأشعار الفارسية التي تأتي على عشرين مقطعا، وربما لأنها تكون قد خرجت على نظام البحر السكندري [٢٠] .

ويتأكد أمر تأثر المؤلف بالنظام المقطعي الفرنسي من اعترافه في مقدمة كتاب **« وزن شعر فارسي »** بأنه كان يجري تجاربه الصوتية في معمل معهد الصوتيات الفرنسي بباريس [٢١] .

(١٧) انظر في ذلك : ريلكه ، مجموعة شعرية . ترجمة د . ممدوح صقر ص ١٤٦ دار اليقظة العربية ، دمشق ١٩٦٢ م ، وكذلك : د . محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ١٢٧ ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ١٩٨٤ م .

(١٨) البحرالسكندري : نموذج البيت الشعري الفرنسي الكلاسيكي، وهو يتكون من اثنى عشر مقطعا بعضها قصير وبعضها طويل ، ولكنها جميعا تتعادل وتتساوى وإن كانت كمياتها غير متساوية ؛ فكل مقطع يعد لها المقطع الآخر ويصححه على نحو يشبه « تعادل » النغمات الموسيقية وتكامل إيقاعاتها . (الرمز والرمزية ص ١٢٧) .

(١٩) د . محمد مندور : في الميزان الجديد ، الطبعة الأولى ص ١٧٦ وما بعدها ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٤ م .

(٢٠) ص ٧١ وما بعدها في الأصل الفارسي : درباره وزن شعر .

(٢١) ارجع إلى مقدمة المؤلف على كتاب أوزان الشعر الفارسي (الترجمة العربية) .

٣ – ظهرت بعض الدراسات الغربية – وإن كانت قليلة – لدى المستشرقين تقول بوجود وزن خاص فى الأدب البهلوى أو الأدب الإيرانى القديم ، وذلك بعد أن وجد فى الأدب البهلوى القديم حوار بعنوان « **درخت آسوريك** » أى « **الشجرة الآشورية** » وهى النخلة ، وموضوعه حوار بين النخلة والتيس أيهما أفضل من الآخر، وقد وصلت هذه القصة إلينا مكتوبة على طريقة النثر، ولكن العالم الفرنسى « بنفنيست E. Benveniste » اكتشف أنها فى الأصل ذات وزن وقواف ، وأن النساخ كتبوها فى صورة النثر جهلا منهم بالشعر الإيرانى القديم ، وهذا الوزن قريب من المتقارب المثنوى المعروف فى العربية ثم الفارسية بعد الفتح الإسلامى [٢٢] .

ومن المستشرقين من أثبت كذلك بضع أبيات ملحمية من الشعر فى كتاب « **بندهشن** » أو « **أصل الخلقة** » وهو كتاب إيرانى قديم ، فى حكاية « كيقباد » الذى وضع فى تابوت ألقى فى اليم فالتقطه مَنْ رباه ، وفى هذه الحكاية أبيات من الشعر من بحر الهزج مثلا هذه الشطرة الأولى من تلك الأبيات « **قباداندركبوده بود** » أى « **قباد فى داخل صندوق وجد** » ، وواضح أنها على وزن الهزج [٢٣] .

(٢٢) Legournal Asiatique, Octobre - Decembre 1930 P. 19 et Suivantes. – Arthur Christensen : Les Gestes des Roisdensles Traditions del, iran - Antique Paris 1936 PP. 50 - 51

نقلا عن : د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ٢٥٠ ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة . مصر ، وأيضا عن مقدمته لمختارات من الشعر الفارسى ص ١٠ وما بعدها . الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ م .

(٢٣) انظر المراجع السابقة، وفى الأدب المقارب ص ٢٥٩، ولنا هنا تحفظ كبير على هذا الرأى ؛ إذ لا يكفى الشطر الواحد للحكم على أن بحر الهزج كان موجودا عند الفرس قبل الإسلام . وربما اتفق إيقاعه – مصادفة – مع إيقاع بحر الهزج الراقص فى طبيعته ، وإلا لماذا لم يكثر من تبنى هذا الرأى من أمثلة له غير هذا الشطر – هذا إن وجد – وإن كان « **د . محمد غنيمى هلال** » يذكر فى الصفحة نفسها أن بحور الهزج والرجز والمتقارب والرباعى أو الدوبيت من الأوزان المعروفة لدى الإيرانيين القدماء ، وتقل نسبيا فى الشعر الجاهلى ، فلنا عليه الردود التالية :

(أ) لنا دراسة كاملة عن « **بحر الهزج** » عند العرب والفرس أثبتنا من خلالها أصالة هذا البحر عربيا، وإن أكثر الفرس من استعماله فى الشعر الدرى، ويمكن الرجوع إليها وهى : بحر الهزج بين الأصالة العربية والاستعمال الفارسى حتى أواخر القرن السابع الهجرى، بحث منشور فى مجلة الدراسات الشرقية ، العدد السابع . =

(ب) نحن معه أن الـ «دوبيت » فارسي النشأة ، ولكن كشكل أدبي وإن استعمله الفرس على أوزان مستخرجة من بحر الهزج بعد الإسلام ، ويقاس عليه ما يقاس على بحر الهزج ، إضافة إلى أن هناك من ينسبه إلى باباطاهر العريان أحد شعراء القرن الخامس الهجري .

(ج) بالنسبة لبحر « الرجز » ، فلقد استشهد له « غنيمي هلال » بالأبيات التي أنشدها الخراسانيون يسخرون بها من عبدالله القسري حاكم خراسان في عهد الخليفة الأول هشام بن عبد الملك ، وكان قد رجع مهزوما مع خاقان الترك سنة ٧٢٦ هـ وهي :

ازختلان آمدى .

بروتباه آمدى .

آبارباز آمدى .

خشك نزار آمدى .

ومعناها حسب ترجمة « د. محمد غنيمي هلال » : « من ختلان عدت ، على قسماتك الخسران عدت ، مضطربا ذا هلاعدت ، جاف العود هزيلا عدت» (ص ٢٦٠ من الأدب المقارن) .

وهذه الأبيات تقترب من مجزوء الرجز في العروض العربي (مستفعلن مستعل) لكل مصراع مع بعض الزحافات ، وعجيب قول « د. غنيمي هلال » هذا ؛ لأن « بحر الرجز » معروف أنه أقدم بحور الشعر العربية، وهناك الأراجيز العربية الشهيرة التي لا شك اطلع عليها الفرس بعد الإسلام ، وتلك الأبيات التي استشهد بما قيلت في عهد هشام بن عبد الملك أي بعد الإسلام ، وفي كتاب الصاحبي في فقه اللغة لأحمد بن فارس ص ١٠ طبعة المؤيد ١٩١٠ م ، هذا النص يثبت أن هذا البحر قديم عند العرب في الجاهلية ، يقول : « إن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا أومن قال منهم : « إنه شعر » فقال الوليد بن المغيرة ، منكرا عليهم : « لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر هزجه ورجزه وكذا وكذا فلم أره يشبه شيئا من ذلك » . ويرجع « شبلي نعماني » : « بداية الشعر عند العرب إلى المناظرات الفخرية التي كانت تدار بين المتحاربين والمباهاة بالحسب والنسب قبل القتال وكانت هــذه المناظرات نثرية في البداية ثم تحولت إلى الوزن ، وصارت من « الرجز » ، ولهذا يعد النقاد والأدباء بحر « الرجز » من بين أجزاء الشعر عند العرب الأوائل، وبعد الرجز ظهر فن القصيد » (انظر : شعر العجم ، ترجمه إلى الفارسية سيد محمد تقي فخرداعي كيلاني ، الجزء الرابع ص ٨٠ ، طهران ١٣١٤ ش) .

(د) بالنسبة لبحر « المتقارب » فإن إيقاعه متحد ويناسب الأغراض الحماسية التي اشتهر بها الفرس في مثنوياتهم بعد الإسلام ، وربما يكون إيقاعه موجودا عندهم، ولكن لا يوجد الدليل المادي على ذلك، ولقد قام زميلي « د. أحمد كشك » في كتابة (التدوير في الشعر ص ٢٩ ، ص ١٠٦ ، الطبعة الأولى مطبعة المدينة ١٩٨٩ م) برصد إحصائية لبحر المتقارب للشعراء الجاهليين أمثال : النابغة ، عنترة العبسي ، الأعشى ، عامر بن طفيل ، بشر بن أبي حازم ، حاتم الطائي ، الخنساء ؛ فوجد أن من جملة أبيات هؤلاء وهي ٧٢٢١ بيتا استخدم المتقارب ٦٢٩ مرة ، وهي نسبة تدحض كلام « د. محمد غنيمي هلال » ، بل إن « ابن القطاع » في كتابه (البارع في علم العروض ص ١٠٥ تحقيق د. أحمد عبد الدايم ، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة ١٤٠٥ هـ) ذكر أبيات على هذا البحر لامرئ القيس ولغيره من الشعراء الجاهليين .

٤ – اطلع المؤلف على هذه الآراء لدى المستشرقين، وبالقطع لاقت هوى فى نفسه، فانساق وراءها ، وذكرها صراحة فى كتابه « **وزن شعـر فارسى** » ، وأضاف عليها ما نقله عن المستشرق « كريستنسن A.Christensen» من كتابه « **أعمال الملوك** » على أنه أول من أدرك وجود نظم فى المتون البهلوية ضمن مطالعة نقوش شابور الأول فى « **حاجى آباد** » ، وأن بعض المستشرقين قد اكتشفوا بعض قواعد النظم فى أشعار « مانى » وأن بناء الشعر المانوى كان يقوم على عدد المقاطع ، وينهى حديثه برسالة أو مقالة لـ « **بنفنيست** » بعنوان « **يادكارزريران** » أو «**آياتكارزريران** » تعد فى نظرة مرحلة وسط من حيث قواعد النظم بين الاوستا – كتاب زرادشت المقدس – قبل الإسلام وبين الدقيقى والفردوسى، أى شعراء اللغة الفارسية الدرية ، أو بعبارة أخرى هى – على حد قوله – حد فاصل بين الأوزان الأوستائية وأوزان الأشعار العامية الفارسية فى يومنا هذا . والصفة التى تجمع بين الأوزان الأوستائية والبهلوية والفارسية العامية – فى رأيه – أنها تقوم على أساس عدد المقاطع [٢٤] .

ربما كانت هـذه الأسباب مجتمعة أو متفرقـة – فـى ظنـى ومعتقدى – دوافع المؤلف إلى اختيار النظام المقطعى لاستعمالات الفرس العروضية بدلا من نظام « **الخليل بن أحمد** » القائم على التفعيلات وما بها من حركات وسواكن .

نعم .. كل باحث عليم بلغته وبخباياها، وله الحرية فى اختيار ما يراه مناسبا لها، وليس لنا – مهما كان الأمر – أن ندفعه عنها أو إليها بغير وجه حق .

ولكن قبول هذا الأمر لدينا مدفوع بشك وخيفة تحولان دون أن نتقبله أو نوافق عليه، أو حتى المرور عليه مر الكرام للآتى :

١ – إن المؤلف فى محاولته هذه العصبية الشعوبية – مع إصرارى على هذا القول – للخلاص من الأثر العربى ونفوذه فى استعمالات الفرس للعروض ، انساق – دون أن يدرى أو برغبة منه – وراء المستشرقين فى محاولة فرض النظام المقطعى – وهو نظام أوربى خالص أو محاولة أوربية – على النظام الفارسى بحجة أن اللغة الفارسية من مجموعة اللغات الهندوأوربية ، و نسى أو تناسى أن الفارسية أخذت من

(٢٤) انظر كتاب : أوزان الشعر الفارسى (الترجمة العربية) ص ٣٤ وما بعدها .

العربية ما يفوق ما أخذته من مجموع لغاتها الأم، ونسى أو تناسى أنها سارت على النظام العروضى العربى ردحًا طويلاً من الزمن يصعب عليها الفكاك منه .

وفى عالمنا العربى أيضا جرت محاولات شبيهة لفرض النظام المقطعى على موسيقى الشعر العربى من قبل بعض المستشرقين أمثال « **هنرى فليش** » و« **ريتشاردز** » و« **إيوالد** » ، وكان أبرزهم « **فايل** » الذى حاول هدم النظام العروضى العربى القائم على الحركات والسكنات وفرض النظام المقطعى ؛ فقال : إن فى العروض العربى خطأ أساسيًا يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إهمالها للحركات ، وقد حاول العروضيون العرب – كما يقول – التغلب على ذلك بفكرة الأسباب والأوتاد ، ولكن هذه الأسباب والأوتاد ليست هى عناصر الأقدام وإنما عناصرها هى المقاطع الطويلة والقصيرة ، والتى يمكن أن تمثل فى العربية بالحرف المتحرك « ل » والسبب الخفيف « **قد** » [٢٥] .

والواضح أنه يقصد بالحرف المتحرك « **ل** » : المقطع القصير (ص ح) [٢٦] وبالسبب الخفيف « **قد** » : المقطع الطويل المغلق (ص ح ص) ، وهذا هو الخطأ الذى وقع فيه « **فايل** » وغيره من المستشرقين ؛ إذ وظفوا للغة العربية أو لموسيقى الشعر العربى – بمعنى أدق – مقطعين اثنين فقط ، وقد غاب عن ظنهم أن بالعربية مقطعا آخر طويلا هو المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) مثل : (ما) ، وأن بها أيضا مقطعين آخرين يستعملان فى حالات خاصة كالوقف مثلا وهما (ص ح ح ص) مثل : كانْ ومالْ ، (ص ح ص ص) مثل : مصر ، هند .

والشىء الغريب أن « **خانلرى** » قد وقع فى هذا الخطأ نفسه فى محاولته تطبيق النظام المقطعى على عروض لغته منساقا وراء المستشرقين بأخطائهم، فأهمل تماما

(٢٥) نقلا عن : د. شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ١٣ الطبعة الأولى. دار المعرفة ١٩٦٨ م .

(٢٦) فى نظام المقاطع العربى يرمز للحرف الصامت بالرمز (ص) والمتحرك أو المصوت بالرمز (ح) للحركة القصيرة و (ح ح) للمتحرك حركة طويلة . وبعض الباحثين يستخدم الرمز (س) للصامت بمعنى الساكن ، والرمز (م) بمعنى حرف المد بدلا من (ح ح) . ونحن فى دراستنا وتعليقاتنا سوف نستخدم الرموز (ص) للصامت، (ح) للمتحرك بالحركة القصيرة، (ح ح) للحركة الطويلة أو حروف المد .

المقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) ولجأ إلى التأويل والافتراض في الكلمات التي ينطبق عليها هذان المقطعان – كما سيأتي تفصيل ذلك بعد قليل – كما أنه اهتم بالمقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) على حساب المقطع الطويل المغلق (ص ح ص) .

والغريب في الأمر أن المستشرقين – مع رفض باحثينا اللغويين لذلك النظام المقطعي للعروض العربي– اعتبروا أن النظام العروضي العربي نظام مقطعي ، وأن الفرس أخذوه عن العرب أيضا ، فمثلا « كريستنسن » – الذي اعتمد « خانلرى » على أقواله سابقا– يقول : « إن هذه التحقيقات الجديدة تبطل تدريجيا الآراء المتداولة القديمة حول مبادئ الشعر الفارسي وكيفية تكامله، فقواعد النظم الفارسي الجديد مقتبسة من العرب واصطلاحاته أيضا عربية ، ويقوم بناء الوزن في الفارسية الحديثة عن كمية المقاطع كالعربية » (٢٧) .

معنى هذا أن الشك يحوم حول ما يذهب إليه « خانلرى » ، وممن ؟ من الذين يعتمد عليهم ويستشهد بأقوالهم .

٢– وإذا كان « خانلرى » يعتمد على أقوال بعض المستشرقين ؛ فإن لدينا من أقوال المستشرقين أيضا ما يهدم ما ذهب إليه ، إذ يقول المستشرق « هنينج W.B. Henning » إن بناء الشعر البهلوى لم يكن بكمية المقاطع ولا بعددها، ولكن شعر هذه اللغة كان موزونا فقط (٢٨) ، ثم يهدم – أى هنينج – كل آراء المستشرقين السابقين الذين اعتمد عليهم « خانلرى » خاصة آراء المستشرق **« بنفنيست »** فيقول :

« إن البحث الذى بدأه **« بنفنيست »** في الشعر البلهوى منذ سنوات بشوق وحماس تامين بدا وكأنه قد وصل إلى طريق مسدود ورغم أن بعض النصوص البلهوية مثل (آياتكارزريران) أو (درخت آسوريك) ، وهى من الشعر، قد أصبحت موضع قبول واتفاق في الرأى ، إلا أن المسائل المتعلقة ببناء الشعر وموضوع الوزن والميزان والقافية مازالت غامضة حتى الآن. وفي حين أن المواد الموجودة من اللغة البهلوية كافية

(٢٧) نقلا عن : أوزان الشعر الفارسي (الترجمة العربية) ص ٣٨ – ٣٩ .
(٢٨) نقلا عن : السابق ص ٣٩ – ٤٠ .

لاتخاذ رأى قاطع إلا أنها موضع شك أيضا ، وفى هذا الطريق يوجد مانعان كبيران : الأول كثرة تساهـل النسـاخ ، ففى هذا القسم ، يكون حـذف أو إلحـاق حـرف (و) أو (حرف إضافة) إلى النص الأصلى كافيا لتشويش الوزن . والثانى : أننا لا نعرف بطريقة قاطعة تاريخ تأليف النصوص الموجودة ، ونتيجة لذلك فإننا لا نستطيع أن نقول على وجه اليقين كيف كان الكاتب ينطق كتابته ؛ فالوجوه المختلفة النطق تحدث تغييرات أساسية فى الوزن » [٢٩] .

٣ – اعتراف صريح وواضح من المؤلف – أى خانلرى – بعدم وجود وثائق حول أصول الشعر فى إيران الساسانية ، ومع ذلك يصل – وبغرابة شديدة – إلى النتيجة التى يسعى إليها جاهدا فى هذا الكتاب وفى غيره من كتبه ، فيقول : « غير أننا نعلم فقط من كتابات العصر الإسلامى والقرائن الكثيرة الأخرى أن أصول الشعر فى اللغة البهلوية لم تكن مطابقة لقوانين عروض العرب » [٣٠] ، ومع أنه لم يقدم لنا تلك الأصول، إلا أن هذه العبارة تكشف سر تحمسه للنظام المقطعى ، ويؤكد ذلك نص آخر له :

« ظن العلماء دائما أن وزن الشعر الفارسى مأخوذ من العربية ، ولكن يجب أن يفهم أن هناك فرقا بين القواعد والاصطلاحات وبين الأسس والأصل . حقيقة أن الفارسية والعربية تشتركان فى أسماء الأوزان والبحور، ولكن الصورة المستعملة للوزن الواحدة تكون مختلفة غالبا فى اللغتين ولا تتفق من حيث استخدامها أيضا، وبعض الأوزان المتداولة فى الشعر لا تستخدم فى الفارسية على الإطلاق [٣١] ، والأوزان المشتركة لها صورة خاصة فى كل لغة من اللغتين ويشتبه فى بعض الأوزان أن تكون ذات أصل إيرانى ومن جملتها بحر المتقارب [٣٢]. المثمن المقصور أو المحذوف الذى يختص فى الفارسية بالمنظومات الحماسية » [٣٣] .

(٢٩) السابق ص ٤٠ – ٤١ .

(٣٠) السابق ص ٤١ ، وربما أغراه إلى هذا القول بعض التصرفات الفارسية على ما استعملوه من العروض العربى ، ووضحناها منذ قليل فى الحاشية (٢) فى أولى صفحات هذه الدراسة .

(٣١) يقصد بحور : الطويل والبسيط والمديد والكامل والوافر، وقد عالجنا هذه القضية فى بحثنا « بحر الهزج » المشار إليه سابقا ، ويمكن الرجوع إليه فيها .

(٣٢) نفينا ذلك منذ قليل أثناء ردنا على « د. محمد غنيمى هلال » فى إحدى الحواشى السابقة .

(٣٣) أوزان الشعر الفارسى (الترجمة العربية) ص ٧٣

ومع احترامنا لرأى المؤلف هذا، إلا أن كلامه كله مردود عليه ، وسبق أن تناولنا حديثه عن الأوزان غير المستخدمة، وعن حديثه عن بحر المتقارب، ويبقى من كلامه قوله إن الصورة المستعملة للوزن الواحد تكون مختلفة غالبا فى اللغتين، وينبغى التركيز على كلمة (غالبا) ، فهى تتفق وقد لا تتفق، وهذا الاتفاق وعدمه فى الصورة المستعملة للوزن يرجع إلى أشياء عديدة منها : طبيعة اللغة، طبيعة الاستعمال ، طبيعة الموقف، الضرورة الشعرية التى تحكم الموقف وأشياء أخرى كثيرة ، ولكنى أعتقد أن لهذا القول صلة بتحمسه للنظام المقطعى إذا ما علمنا أنه – أى خانلرى – فى ظل هذا النظام يعتبر كل صورة وزنية مستعملة وزنًا خاصًا سواء أتفقت مع الاستعمال العربى أم خالفته .

ويقول أيضا فى إحدى صفحات كتابنا هذا كاشفًا عن حقيقة الأمر لديه : « لدى الأدباء – مثلما هو معروف – أن الإيرانيين قد تعلموا هذا اللون من نظم أصوات الكلام من العرب ، فإذا كان إثبات هذه العقيدة ليس سهلا ، فإن ردها أيضا صعب ، ولكن الشك فيها » [٣٤] وما قلناه عن نصه السابق يقال على نصه هذا، وكفى .

٤ – لو كان فى الأدب الفارسى البهلوى شعر على وزن مقطعى يعتد به ، فكان لابد أن يحدثنا التاريخ عن شعراء امتدحوا الأكاسرة التى حفلت حياة « **الساسانيين** » بعظيم انتصاراتهم ومحافل لهوهم وبذخهم ، وما ترك هكذا حتى تخلده « شاهنامة الفردوسى ت ٤١٦ هـ » فيما بعد بشعر رائع موزون ومقفى ، ألا يوجد شاعر قبل الإسلام أو حتى فى صدر الإسلام ينظم تلك الحياة شعراً موزونًا ومقفى وهى أشياء تستوجب الشعر بلا شك ، ولو رجعنا إلى « **تذكرة الشعراء** » لوجدنا أن « **دولتشاه** » يرى أن أول شاعر فارسى أنشد الشعر قبل الإسلام هو « **بهرام كور** » الساسانى الذى تلقى تعليمه على أيدى العرب [٣٥] ، متفقا فى ذلك مع « **محمد عوفى** » ، بل إن هذا الرأى أيضا ناله الشك من بعض الباحثين الذين يشككون أيضا فى الروايات التى

(٣٤) درباره وزن شعر ص ٤٦

(٣٥) دولتشاه السمرقندى : تذكرة الشعراء ص ٢٨ – ٢٩ طبع ليدن ١٩٠٠ م .

تتحدث عن وجود شعر فارسى موزون قبل الإسلام من خلال أساطير « **باربد** » مطرب « **خسروبريز ٥٩٠ – ٦٢٧ م** » [٣٦] ، فمعنى وجود مطرب أن يوجد شعر، ومعنى أنه يغنى أن يوجد وزن مقطعى أو غير مقطعى ، ومع ذلك لا نعرف لـ « **باربد** » هذا شعراً مغنى على وزن مقطعى أو تفعيلى، بل إن « عباس إقبال » مع محاولاته المحمومة – فى أحد مقالاته [٣٧] – لإثبات وجود شعر منظوم للفرس قبل الإسلام معتمداً على قرائن وأدلة لم تخرج عن نطاق الشك – أقول – مع هذا كله اعترف أن الألحان التى كانت تغنى فى ذلك الوقت مثل : خسروانى ، أورامن ، لاسكوى، بهلوى أو فهلوى ، كانت ألحانا لكلام غير منظوم وعلى ألفاظ مسجوعة – أى على كلام منثور مسجوع – وليس لهذه الألحان وأشعارها المغناه – إن صح هذا التعبير – وزن صحيح أو منظوم أو يوجد بينها تناسب ، بل إن أشكالها تشبه التامة [٣٨] ، ويقول فى صفحة أخرى من المقالة نفسها: إن مضامين الألحان الخسروانية مدائح وثناءات « خسروپرويز » ، وركبت ليتغنى بها « باربد » الموسيقى المشهور [٣٩] .

ولم يذكر لنا « **عباس إقبال** » أو لم يستطع أن يذكر لنا أسماء شعراء لهذه الفترة .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن الشك يحوم أيضا حول شخصية « باربد » هذه ، وهناك من يربط بينها وبين « الرودكى ت ٣٢٩ هـ) شاعر العصر السامانى الشهير، ويوجد تشابه فى قصتيهما تمام التشابه فى كل عناصرهما [٤٠] ، وإن وجد

(٣٦) انظر فى ذلك : د. أحمد كمال الدين حلمى مقالة له بعنوان : نشأة الشعر الفارسى قبل الإسلام، فى مجلة الشعر العدد ٢١ يناير ١٩٨١ م السنة السادسة ص ٧٤ وما بعدها .

(٣٧) عباس إقبال آشتيانى : شعر قديم در إيران . مقال ضمن : مجموعة مقالات عباس إقبال آشتيانى . بكوشش د. محمد دبير سياقى . كتابفروشى خيام سال ١٣٥٠ هـ ش .

(٣٨) السابق ص ١٠ – ١١ .

(٣٩) السابق ص ١٢

(٤٠) انظر : د. أحمد كمال الدين حلمى : نشأة الشعر الفارسى قبل الإسلام ص ٧٦، والملاحظ أن المؤلف قد تشكك هنا فى وجود أشعار فارسية لها وزن قبل الإسلام وفترة صدور الإسلام وقبل العصر السامانى ، حتى إنه لخص رأيه النهائى فى تلك القضية فى نهاية مقالته ص ٨٧ بقوله : « والواجب ألا تؤخذ الخرافات التى تدور حول نشأة الشعر الفارسى مأخذ الجد، فهى لا تزيد عما قاله الطبرى والمسعودى حول أن أول من أنشد شعرا كان آدم عليه السلام فى رثاء ولده هابيل» .

نظام مقطعي في الفارسية قبل الإسلام فإن أمره لا يتعدى الأشعار العامية والمحلية فقط كما قال « ريبكا » [41] وحتى النموذج الذي ذكره لذلك هو نموذج شمله التضارب ، حيث تعددت المقاطع فيه بين المصاريع ؛ فمصراع به ١٢ مقطعا ومصراع آخر به ٩ مقاطع ومصراع ثالث به ٨ مقاطع [42] بما يشير إلى البدائية والعفوية والتخبط وعدم وجود « **النظام** » أو « **الأساس** » له لكي يقتدى به .

ومن جهة أخرى ، كان الشعر الجاهلي بأوزانه مصدر إلهام « **للخليل بن أحمد** » في وضعه لعلم العروض ، ومن هنا نقول : لو كان هناك نظام مقطعي أو غير مقطعي عند الفرس قبل الإسلام ، فلماذا لم يلهم ذلك عروضيا مثل : « **شمس الدين قيس رازي** » صاحب « **المعجم** » أو نصير الدين الطوسي صاحب « **معيار الأشعار** » و« **أساس الاقتباس** » و« **أبي الحسن على بن بهرامي السرخسي** » الذي نسب إليه كتاب « **غاية العروضيين وكنز القافية** » ، لوضع أساس عروضي يتفق مع النظام المقطعي لما كان موجودا في أدبهم قبل الإسلام ، ويظل الأمر معلقا حتى يأتي « **خانلرى** » بأفكاره ؟

حتى النماذج التي تذكر أحيانا متناثرة للتدليل على هذا النظام وغيره في الأدب البهلوي وفي صدر الإسلام ، فبالإضافة إلى ضآلة حجمها بما لا يكفي للتدليل والإثبات ، هي نماذج فجة هزيلة إذا قارناها بأشعار « **الفردوسي** » و« **العنصري** » و« **منوجهري** » و« **سعدى** » و« **حافظ** » الرائعة تلك التي نظمها أصحابها على نظام تفعيلات « **الخليل بن أحمد** » التي يتنصل منها « **خانلرى** » الآن ، ويصمها بالعيب وعدم الإحكام العلمي !!

(٤١) يان ريبكا : تاريخ أدبيات إيران ، ترجمه إلى الفارسية : د . عيسى شهابي ص ١٥٤ طهران ١٣٥٦ .

(٤٢) السابق ص ٩٠ – ٩١ .

ثانيـًا : مـشكلة المـقطعـين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) مع النظـام المقطعى و «مصوت نهفته » أى « المصوت الخفى » :

نأتى هنا إلى قضية أخرى بالغة الأهمية والخطورة على النظام المقطعى أثارها المؤلف فى كتابه هذا الذى نحن بصدده ، ولم يشر إليها فى أعماله الأخرى اللغوية ، وسواء أكان لها وجود فى لغته أم من عندياته ، فإننا سنتعامل هنا مع ما كتبه هو بخصوصها فى هذا الكتاب .

فى البداية نشير إلى أن المؤلف قد حدد النظام المقطعى للاستخدام العروضى الفارسى من حيث الكمية بمقطعين اثنين فقط هما :

الأول : مقطع قصير وعلامته (ب) وهو عبارة عن : حرف صامت + حركة قصيرة مثل : ت ، ب ، كه ، ويرمز له فى العربية ونظامها المقطعى بالرمز (ص ح) [٤٣] .

الثانى : مقطع طويل وعلامته (–) وهو عبارة عن نوعين :

١ – حرف صامت + مصوت أو حركة طويلة مثل : ما ، او ، بى .

٢ – حرف صامت + مصوت أو حركة قصيرة + حرف صامت مثل : تن ، بز، كش [٤٤] .

وإذا كان المؤلف قد اعتبر نوعى المقطع الطويل مقطعًا واحدًا بعلامة (–) ، فإن النظام المقطعى العربى كان أكثر تحديدًا ؛ إذ اعتبر النوع الأول مقطعًا طويلاً مفتوحًا وعلامته (ص ح ح) والنوع الثانى مقطعًا طويلاً مغلقًا وعلامته (ص ح ص) .

ولـــــكن ...

وجد المؤلف فى لغته واستعمالاتها العروضية مجموعة من الكلمات التى تعد نماذج يقاس عليها كلمات أخرى مشابهة لها وهى :

باز – دوست – دست [٤٥] .

(٤٣) سبق أن وضحنا معانى تلك الرموز .

(٤٤) درباره وزن شعر ص ٥٧ – ٥٩ .

(٤٥) هناك إشارة طفيفة إلى بعض هذه الكلمات فى نطاق تعليمى لا دراسى عند « براون » فى تاريخ الأدب فى إيران ، من الفردوسى إلى السعدى ، ترجمة د. إبراهيم أمين الشواربى ص ٦ سنة ١٩٥٤ م .

هذه الكلمات لا تتفق - باعتراف المؤلف - مع المقطعين السابقين : القصير (ب) أو (ص ح) ، الطويل (-) أو (ص ح ح ، ص ح ص) .

ولكى نوضح الأمر من جانبنا ، فإننا لو طبقنا النظام المقطعى الفارسى المتحمس له المؤلف على هذه الكلمات ما استقام الأمر للآتى :

كلمة (باز) مكونة من جزئين : با : وهو مقطع طويل مفتوح (ص ح ح) أو (-) + ز : وهو حرف صامت ساكن بلا مصوت أو حركة قصيرة، ومن ثم لا علامة مقطعية له .

كلمة (دوست) مكونة من : دو : مقطع طويل مفتوح (ص ح ح) أو (-) + ست : هى فى عرف الاستعمال العروضى الفارسى - حسب تعبير المؤلف - بمقام حرف واحد صامت ساكن بلا مصوتات أو حركات قصيرة، ومن ثم لا علامة مقطعية له .

كلمة (دست) مكونة من : دس : مقطع طويل مغلق (ص ح ص) أو (-) + ت : حرف صامت ساكن بلا مصوت أو حركة قصيرة، ومن ثم لا علامة قطعية له .

وأمام خروج هذه الأنواع الثلاثة عن النظام المقطعى الفارسى الذى حدده المؤلف، وهى أنواع مستعملة فى الشعر بكثرة، لجأ المؤلف إلى التأويل والافتراض ، فافترض وجود ما سماه بـ « مصوت نهفته » [٤٦] أى « المصوت الخفى » [٤٧] ، ويرى أنه يقع بعد الحرف الصامت الساكن مباشرة الذى يأتى بعد مقطع طويل، أى بعد الحروف : ز ، ست ، ت فى الكلمات الثلاثة السابقة وما يقاس عليها، وأن هذا « المصوت الخفى » يكون مع الحرف الصامت الذى جاء بعده ، مقطعًا قصيرًا (ب) أى (ص ح) ، وبالتالى تكون الكلمات الثلاث هذه عبارة عن : مقطع طويل (-) + مقطع قصير (ب) ، ويكون المؤلف عن طريق هذا التأويل والافتراض قد أخضع هذه الأنواع الثلاثة - التى شذت - إلى نظام لغته بمقطعيه القصير والطويل فقط .

(٤٦) هذا المصطلح من نحت « خانلرى » ولم يسبق إليه .

(٤٧) أشار « براون » فى تاريخ الأدب فى إيران (الترجمة العربية) ص ٥ ، ٦ إلى أن هذه الحركة القصيرة الزائدة يسميها المشارقة باسم « نيم فتحه» أى « نصف فتحة » ويسميها الفرنسيون خطأ باسم : الإضافة للوزن L'izafet metrique .

ولكن مرة أخرى ....

قد لا نتعرض إلى محاولات المؤلف الدؤوب لفرض النظام المقطعي الكمي على عروض لغته لغاية في نفس ابن يعقوب - كما يقولون - وهو الخلاص من الأثر العربي خاصة في مجال العروض، ولكن طاش سهمه وخاب فأله ؛ لأن هذا النظام العربي الذي يفر منه لاشك ملاقيه ، فهذه الأنواع الثلاثة (باز ، دوست ، دست) التي لجأ إلى التأويل والافتراض معها ينطبق عليها تمام الانطباق النظام المقطعي العربي دون تأويل أو افتراض ؛ لأنها مستعملة في الشعر الفارسي الذي أنشده شعراؤه على النسق العربي أو النظام العروضي العربي بحركاته وسكناته ، ومن ثم تتفق هذه الأنواع الثلاثة مع نظام المقاطع العربي ، ولنطبق ذلك عمليا لنرى هل تستقيم بدون تأويل وافتراض أو لا ؟

أولاً : نظام المقاطع العربية عبارة عن المقاطع الثلاثة التي أشرنا إليها مرارا (ص ح ، ص ح ح ، ص ح ص) بالإضافة إلى وجود مقطعين آخرين يستعملان في حالات خاصة كالوقف مثلا وهما :

(أ) المقطع (ص ح ح ص) وهو عبارة عن : صامت + حركة طويلة + صامت ، مثل : مال ، كان ، مدهامتان ، ضالين .

(ب) المقطع (ص ح ص ص) وهو عبارة عن : صامت + حركة قصيرة + صامتان ، مثل : مصر ، هند ، فرد .

ثانيًا : نرى أن المقطع (ص ح ح ص) ينطبق تمام الانطباق على النوعين (باز ، دوست) من الأنواع الثلاثة التي ذكرها المؤلف وعلى كل ما يقاس عليها دون تأويل أو افتراض « مصوت نهفته » أي « المصوت الخفي » للمؤلف .

كذلك نرى أن المقطع (ص ح ص ص) ينطبق تمام الانطباق على النوع الثالث (دست) عند المؤلف دون افتراض أيضا .

وبالتالى نخلص إلى هذه النتيجة :

إن النظام المقطعي العربي - على فرض استعماله - ينطبق بأنواعه الخمسة - دون تأويل أو افتراض - على كل الاستعمالات العروضية الفارسية حتى وإن أخفى

المتعصبون أعينهم عن هذه الحقيقة ، لأن ما أنشد بالفعل كان على النظام العربى دون غيره .

وهناك قضية أخرى تثير فينا العجب العجاب من أمر المؤلف، مع أنه - عندنا - رجل ذكى لماح ذو شفافية لغوية لا شك فيه - إن ابتعد عن العصبية - ولا يفوته ما فاته هنا، وما فاته هنا أمر بالغ الأهمية نرجو التنبه له جيداً :

لو أبقى المؤلف - أى خانلرى - على المقطعين الرابع والخامس من المقاطع العربية وهما (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) فى استعمال لغته العروضى وطبقهما على الأنواع الثلاثة (باز ، دوست ، دست) لكان فى ذلك خدمة عظيمة منه للغته الفارسية ولنظامها المقطعى الذى يفضله فى عروضها .

ولكن كيف ؟

أولاً وقبل كل شىء : هروب المؤلف من استعمال المقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) فى الفارسية ليس معناه الابتعاد عن النظام المقطعى العربى وإنما هو قريب منه ، وكان لزاماً عليه - إن أراد المخالفة للنظام العربى - أن يثبت أن هذين المقطعين سمة أساسية فى اللغة الفارسية لا أن يهرب منهما بالتأويل والافتراض، ذلك لأن هذين المقطعين لا وجود لهما إطلاقا فى الشعر العربى إلا فى حالة الوقف فقط أى فى القافية وحتى فى النثر كما هو فى الشعر، اللهم إلا صورة واحدة محتملة لم تثبت إلا فى حالة واحدة فى عروض « المتقارب » وليس المجال هنا مجال الحديث عنها . فى حين أن هذين المقطعين يستعملان فى حشو البيت الشعرى الفارسى وبكثرة ، ونمثل لذلك بشاهدين من كتابنا هذا وهما :

چوان زلف شب باز شدتابها[٤٨] .

الشاهد فى كلمة (باز) وقد أتى فى الحشو،

چنين تابر آمد برآن چندكاه [٤٩] .

(٤٨) درباره‌ء وزن شعر ص ٦٢

والمعنى : « حينما ابتلع الضياء من طرة الليل » .

(٤٩) السابق ص ٦٣

والمعنى : « وعندما مضى على هذا حين من الدهر » .

الشاهد فى (چنين ، برآن) ، وقد اضطر المؤلف إلى القول بحذف النون منهما كى يتفق التقطيع مع كلامه - كما سيأتى فى إحدى حواشينا على المتن المترجم فى موضعه .

ومن العجيب أيضا أن المؤلف لم يلتزم - هو نفسه - فى بعض المواضع من هذا الكتاب بما عمد إليه من التأويل والافتراض والقول بـ «مصوت نهفته» مع الكلمات التى من نوع كلمة « باز » ، وتقاس عليها وتتحول بدخول « مصوت نهفته » عليها إلى مقطعين طويل وقصير أى (- ب) بينما هى عندنا مقطع واحد (ص ح ح ص) .

فلقد عثرت فى كتابنا هذا أثناء ترجمته على شاهد تعامل فيه المؤلف مع كلمتى (ياد ، باد) وهما من نوع كلمة (باز) من الأنواع الثلاثة - تعاملاً مخالفًا لما لجأ إليه فى مثل هذه الحالة من افتراض وجود « مصوت نهفته » ؛ بمعنى أنه أعتبر كل كلمة من هاتين الكلمتين (ياد - باد) مقطعًا واحدًا (-) والمفروض طبق افتراضاته أن كل كلمة منهما عبارة عن مقطعين طويل وقصير (- ب) ، فلننظر إلى الشاهد التالى مع تقطيع المؤلف له تقطيعًا مقطعيًا كالآتى :

يا دمى دارکه ازمات نمى آيدياد

اى اميدمن وعهد توسراسر همه باد[٥٠] .

- ب / - - / ب ب / - - / ب ب/ - - / - / - / -

- ب / - - / ب ب / - - / ب ب/ - - / ب ب / - .

نلاحظ أن المقطع الأخير فى عروض البيت وضربه وهما كلمتا (ياد - باد) قد وضع المؤلف تحتهما علامة (-) وهى عنده علامة المقطع الطويل ، أى أنه اعتبرهما مقطعا واحدا مثل النظام المقطعى العربى الذى يعتبرهما مقطعًا واحدًا (ص ح ح ص) ، ولم يدخل المؤلف عليهما ما يسميه « مصوت نهفته » .. ولذلك عندى تفسيران :

(٥٠) السابق ص ٨٢ والمعنى هو :
« تذكر فلن يأتيك تذكر منا ، يامن أملى وعهدك كله هباء » .

الأول : أن المؤلف حينما أتى بهذا الشاهد وقام بتقطيعه على النحو المذكور كان منصرف الذهن عن تلك القضية إلى قضية أخرى، وهى أن المقطع الطويل (–) يمكن أن يتحول إلى مقطعين قصيرين (ب ب) مثلما حدث فى المقطعين قبل الأخير فى شطرى هذا البيت وهما : « يد » فى كلمة « آيد » فى الشطر الأول و« همه » فى الشطر الثانى ، وبالتالى طفا على السطح فى غفلة من المؤلف النظام المقطعى العربى الموجود والراسخ فى أعماقه .

الثانى : قد يقال إن هاتين الكلمتين جاءتا فى آخر كل مصراع من مصراعى البيت ، وبالتالى هما فى حالة «الوقف» ولا تحتاجان إلى «مصوت نهفته» ، ونقول : إن صح هذا فإن المؤلف يكون قد استجاب بنظامه إلى ما نقول به ؛ لأن المقطعين العربيين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) يستخدمان فى حالة « الوقف » أى فى القافية كما هو موجود فى هذا الشاهد تماما ، ويصح بذلك قولنا، وتصدق فيه قضيتنا دون شك .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نرى استعمال المقطعين الرابع والخامس (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) من النظام المقطعى العربى فى الاستعمال العروضى الفارسى، قد يحل للمؤلف ولنظامه مشكلة عروضية قائمة فى ظل نظامه المقطعى الكمى مادام مصراً على تطبيقه على عروض لغته مع معارضتنا لذلك، وهذه المشكلة وإن لم يتعرض لها المؤلف من قريب أو بعيد، موجودة بالفعل مع الوزن العروضى (مفعولات) بسكون التاء أو (مفعولان) المتفرعة عنها ، وهى تفعيلة مستعملة فى العروضى الفارسى وضمن تفعيلاته ومن أصول أوزانه التى ذكرها صاحب « المعجم فى معايير أشعار العجم » [(٥١)] .

فهذه التفعيلة فى نظام « الخليل بن أحمد » تقطع هكذا (/٥/٥/٥٥) وفى النظام المقطعى العربى تكون (ص ح ص + ص ح ح + ص ح ح ص)، ولكن كيف نقطعها مقطعياً ؟ وكيف نضع لها علامات المقاطع الفارسية (ب) ، (–) المتحمس لها المؤلف خاصة مع المقطع (لات) أو (لان) خاصة إذا جاءت فى عروض البيت أو ضربه مثل كلمتى (ياد ، باد) اللتين لم يستعمل معهما « مصوت نهفته » ؟ ونرى أن المؤلف يحتاج إلى علامة ثالثة لنظامه المقطعى – إن ظل متمسكاً به – لمثل هذه الحالة .

(٥١) شمس الدين محمد بن قيس رازى : المعجم فى معايير أشعار العجم . تصحيح : محمد بن عبد الوهاب قزوينى ص ٤٥ ، ٤٦ . كتابفروشى طهران ١٣٣٨ .

وقد يقول قائل : وهل العربية قد استعملت ذلك في « مفعولات » و « مفعولان » ؟

الإجابة : نعم فقد حصر العرب مقاطعهم المستخدمة إيقاعيا على النحو التالي :

(/) للمقطع القصير (ص ح) ، (/ ٥) للمقطعين الطويلين (ص ح ح ، ص ح ص) ، (/ ٥٥) للمقطعين (ص ح ص ص ، ص ح ح ص) ، واستطاعت بذلك أن تحل مشكلة (مفعولات) [٥٢] .

ثالثاً : نغمة الحروف والأصوات وقيمتها الإيحائية في لغة الشعر :

الموضوع الثالث أو القضية الثالثة التي يمكن أن تثار مما كتبه المؤلف في كتابه هذا بمقالاته الثمانية ، وشدت انتباهنا إليها بشدة لجدتها ، وإيماننا المطلق بأهميتها الشديدة ، ونرى أن المؤلف قد ساعد بما كتب فيها على فتح باب رائع لدراسة مجدية – مغلقة حتى الآن في الدراسات الشرقية – في عالم الأساليب الأدبية ، ألا وهي كيفية الإفادة من نغمة الحروف خاصة أصوات المد واللين من حيث كمية ورودها ونوعها في معرفة أساليب الشعراء وأساليب مدارسهم البيئية .

ومن هنا فأنا أقدم تسليمي بصحة ما جاء به المؤلف هنا – خلافاً لما مضى في الموضوعين السابقين – كقيمة علمية ، وربما لابتعاده فيما قال هنا عن أي عصبية أو شعوبية ، وانخرط بكل جوارحه في فكرة علمية خالصة نرى أنه قد أفاد فيها .

مهد المؤلف لفكرته بالمقالات الثلاث الأولى في هذا الكتاب وهي : الشعر ، لغة الشعر، موسيقى الألفاظ ، كان هدفه من وراء ذلك مقولة نستنتجها من كلامه – وإن لم يصرح بها – وهي أن ثمة فرقاً واضحاً بين « لغة الشعر » من جهة، وكل من « لغة الكلام » و « لغة العلم » و « لغة النثر » من جهة أخرى ؛ فاللغات الثلاث الأخيرة (الكلام ، العلم ، النثر » اللغة فيها مجرد وسيلة ليس إلا، تؤدي غرضاً محدداً وتوصل إلى غاية معينة ، ومن ثم فإن دورها – شأن كل وسيلة من الوسائل – ينتهي بمجرد الوصول إلى الغاية المستهدفة ، لغة الكلام وسيلة لأداء غرض محدد منها ، لغة العلم

(٥٢) ارجع في ذلك إلى فصل الكمية في رسالة الدكتوراه : الزحافات والعلل في عروض الشعر العربي لأحمد كشك ١٩٧٨ م .

وسيلة لبيان حقيقة ما أو معنى خاص ولا تستعمل مطلقا فى غير ذلك، لغة النثر وسيلة لأداء غرض محدد منها ، فى حين أن « لغة الشعر » هى فى حد ذاتها غاية ، « والتشكيل اللغوى الذى يشكله الشاعر فى العمل الأدبى ليس وسيلة لأى هدف آخر وراءه » [٥٣] ، وإنما هو هدف وغاية من هذه الدراسة، ومن ثم كان للفظ هذه اللغة الشعرية جانبان لا يقل أحدهما أهمية عن الآخر وهما : جانب الدلالة عن المعنى ، وجانب الهيئة أو صورة اللفظ الخاصة الممثلة فى جرسه ورنينه وطنينه ، ومن ثم فإن «لغة الشعر » تتميز عن اللغات الأخرى الثلاث بالموسيقى، بالنغمة وبالوزن وهى ضرورة وغاية وهدف، ولهذا يسهل التعبير عن أسلوب كلامى، أو علمى أو نثرى بأى أسلوب آخر من جنسه دون فقدان شىء من الجوهر مادامت الفكرة هى الغاية واللغة مجرد وسيلة إليها ، بمعنى أنه فى هذه الحالة يمكن الوصول إلى الغاية بأكثر من وسيلة، ولكن الأمر يختلف فى « لغة الشعر »، فهى بألفاظها ذات الأصوات التى لها جرس خاص ومدى خاص وارتفاع وانخفاض يناسب المعنى، أى بأصوات خاصة لها تأثيرات خاصة، لا يمكن التعبير عنها أو عن محتواها ومضمونها بأسلوب آخر دون أن تفقد قيمتها وقيمة الشعر نفسه، ولهذا يصعب ترجمة الشعر مع الحفاظ فى الوقت نفسه على قيمته الفنية فى لغته ؛ « لأن الشعر بلا موسيقى مجرد نثر» [٥٤] ، فما باله وله ألفاظ خاصة ذات جرس خاص ورنين يتفق مع المعنى والمضمون، ومن هنا أيضا كان القول بأن لغة الشعر غاية فى حد ذاتها، ولـ « فاليرى » [٥٥] تشبيه رائع فى ذلك ؛ إذ يقول : «اللغة فى النثر بمثابة الخطوات فى المشى وسيلة ينتهى دورها بأداء الغرض منها، أما فى الشعر فهى بمثابة الخطوات فى الرقص ، غاية لا يستهدف بها شيئًا آخر وراءها» [٥٦] ، ولهذا كان لـ « خانلرى » فى هذا الصدد رأى مناهض لترجمة الشعر تأثر فيه بأسلوب مجموعة من الشعراء الفرنسيين كونوه سنة ١٩٤٧ م تحت مسمى « المناصرون لأصالة الحروف » [٥٧] ؛ فيقول (من تركيب الحروف تظهر نغمة جميلة ،

(٥٣) عن بناء القصيدة ص ٤٢ .

(٥٤) السابق ص ٤٣ .

(٥٥) هو : بول فاليرى ١٨٧١ - ١٩٤٥ م شاعر رمزى فرنسى .

(٥٦) انظر مقال بول فاليرى : حول قصيدة « المقبرة البحرية » فى كتاب « الرؤية الابداعية » . ترجمة أسعد حليم ص ٣٦ . نهضة مصر ١٩٦٦ م .

(٥٧) درباره وزن شعر ص ١٠٧ .

وجذابة ، وحينما يمنع من ذلك مراعاة معانى الألفاظ فإن يد الشاعر تبحث فى تركيب الحروف ، وفضلاً عن ذلك ، لو وفق شاعر فى إيجاد شعر عذب النغمة مع مراعاة المعنى ، فإن ذلك الفن والجمال يزول دفعه واحدة فى نقله إلى لغة أخرى » (٥٨) ، وفى مقالة أخرى لـ « خانلرى » أيضا « باللغة الفرنسية » عن شاعره الأثيرلديه « حافظ الشيرازى »، يرفض فيها رفضا قاطعا ترجمة شعره إلى أى لغة أخرى خارج لغته الفارسية (٥٩) وما كان ذلك من « خانلرى » خوفا على المعنى، فهو لا يمثل له شيئًا هنا ، بل حفاظًا على ما يتميز به شعر « حافظ » من موسيقى لفظية راقية رائعة تتمثل فيما فى حروف الفاظه من جرس ورنين وطنين واحتواء ألفاظه على كم كبير من أصوات الارتفاع (بم) وأصوات الانخفاض (زير) وتأثير ذلك كله فى لغته الشعرية ، وكذلك عملية التوافق بين الحروف والأصوات فى كل لفظ يستخدمه « حافظ » فى كل كلمة أو كل بيت أو كل مقطع ، وفى الترجمة سيفقد هذا كله .

ولهذا كله أيضا نصيب « حافظ » من استشهادات « خانلرى » فى مقالته الخاصة بـ « نغمة الحروف » وافرًا فى كتابنا هذا .

ونحن مع المؤلف – أى خانلرى – فيما ذهب إليه هنا تمامًا، وفى كل ما كتبه فى مقالته « نغمه حروف » ، وهى المقالة السابعة من مقالات هذا الكتاب، لعدة أسباب هى :

١ – كيف يتسنى لنا نقل إحساس شاعر من لغة إلى لغة أخرى ، فإذا كان الغرض هو نقل المعنى أو الفكرة فبها ونعمت ، أما نقل الإحساس فلا وألف لا ، وإلا فبالله كيف ننقل إلى لغة أخرى إحساس شاعرنا العظيم « البحترى ت ٢٨٤ هـ » مثلا – بالعزة واحتقار الدنيا فى سينيته الرائعة جدا التى يكثر فيها حروف « السين » وما بها من صفير يعبر عن تلك العزة وذلك الاحتقار للدنيا فى قوله :

صنت نفسى عما يدنس نفسى ... وترفعت عن جدا كل جبس

وتماسكت حين زعزعنى الدهر ... التماسا منه لتعسى ونكسى

(٥٨) السابق والصفحة نفسها .

(٥٩) انظر مقالته فى كتاب : L'Ame de L'Iran Paris, 1955

أى « روح إيران » وهو مجموعة مقالات متفرقة باللغة الفرنسية .

وكيف ننقل إلى القارئ فى لغة أخرى إحساس الشاعر الفرنسى « **راسين** »(٦٠) بالأفاعى وصفيرها ، واستعان للتعبير عنها بحرف «**السين** » فى قوله .

Pour qui sont ces serpents qu sifflent sur vos têtes.

معنى هذا البيت الشعرى الفرنسى باللغة العربية هو : لمن هذه الأفاعى التى تصفر فوق رؤوسكم (٦١) .

إن الملم باللغة الفرنسية يدرك لا شك إحساس « **راسين** » فى بيته الشعرى الفرنسى ، وهذا الإحساس قد فقد تمامًا فى الترجمة العربية له التى اكتفت بنقل المعنى نقلا أمينا . وهذا – على ما أتصور – هو ما يهدف إليه المؤلف فى كتابنا هذا – مع أهداف أخرى بالقطع – فالمؤلف « **خانلرى** » يرغب من القارئ أن يهتم إلى جانب المعنى بعملية « **اختيار اللفظ** » لا لمعناه ودلالته فقط، بل لما به من جرس وطنين وارتفاع وانخفاض ومدى صوتى فى أصواته ونغمة وتناسب وزنى بما يخدم لغة الشعر وموسيقاها فى المقام الأول ، وإلا فما الفائدة فى أن يعمد الشاعر الماهر إلى مجموعة ألفاظ مترادفة أو شبه مترادفة مثل كلمات : (غريو ، فرياد ، بانك ، نعره) (٦٢) ، ويختار منها ما يناسبه إلا لجرس أو رنين هذه الكلمة المختارة من بين هذه الكلمات المترادفة أو شبه مترادفة لتناسب المعنى العام للبيت وللنص الأدبى .

وقد أورد « **شبلى نعمانى** » شيئًا قريبًا من ذلك وإن اختلف قليلاً مع « **خانلرى** » فى سبب اختيار اللفظ ، « **شبلى** » لسلاسة اللفظ وقوته وتناسبه ، و « **خانلرى** » لجرسه وطنينه ، إلا أن حديث « **شبلى** » يدعم ما نحن بصدده فيقول : « فى كل لغة من لغات العالم توجد عدة ألفاظ تدل كلها على معنى واحد – أى مترادفة – ولا يوجد بينها من حيث المعنى فرق ظاهرى، ولكن حينما يمعن النظر بين هذه الألفاظ يتضح أن

(٦٠) راسين (١٦٣٩ – ١٦٩٩) : شاعر فرنسى كلاسيكى ، وصل بالمأساة الكلاسيكية إلى درجة كمالها .

(٦١) نقلاً عن : رونالد إيلوار: مدخل إلى اللسانيات ، ترجمة : بدر الدين القاسم ص ٥٨ دار القلم العربى بحلب ١٩٨٠ م .

(٦٢) استشهدنا بهذه الكلمات التى ذكرها المؤلف بنفسه فى نصه الفارسى ص ١٠٢ ، ولنا تعليق وعلى معانيها فى حاشية هذه الصفحة .

هناك فرقًا محسوسًا فيما بينها بمعنى أن هناك خصوصية فى مفهوم كل لفظ لا تتوفر فى اللفظ الآخر، فمثلا يطلق فى الفارسية ألفاظ : خدا، بروردكار، دادار، أفريدكار على معنى واحد هو « **الله** » ؛ ففى الظاهر معانى هذه الكلمات واحد ، ولكنها فى حقيقة الأمر ليست كذلك ، بل يوجد فى كل لفظ من هذه الألفاظ شيء لطيف ودقيق أو أثر خاص يختص به ذلك اللفظ ، وبناء على ذلك ينبغى على الشاعر الماهر أن يزن الكلام ؛ لأنه فى أداء المعنى الواحد يكون للألفاظ تأثير خاص ووزن خاص تظهرها فى الاستعمال(٦٣) .

٢- للشعر سمات فنية خاصة يهمنا فيها ما يتصل بموضوعنا هنا وهو القيمة الإيحائية للأصوات والحروف (٦٤) ، وقد اهتمت الآداب العالمية بذلك، فنرى أن الشاعر الفرنسى الرمزى « **رامبو** » (٦٥) كان يعطى كل صوت من أصوات المد - أى الحركات أو المصوتات لونا خاصا فى قصيدته « أصوات المد voyelles » : A أسود E أبيض I أحمر U أخضر O أزرق ، وقد ارتبط كل لون من هذه الأصوات بمجموعة من التداعيات، فحرف I مثلا تذكر حمرته بالأرجوان، والدم المبصوق وضحك الشفاه الجميلة خلال الغضب أو السكرة النادمة (٦٦) ، ويبدو أن « **خانلرى** » وثقافته الأولى فرنسية كما أشرنا - قد أطلع على فكرة « **رامبو** » هذه وأفاد منها وإن أعطى لها مدلولا يختلف قليلا دون أن يبتعد عن مدلول « **رامبو** » الشاعر الفرنسى هذا، فقد أتى « **خانلرى** » فى المقالة السابعة الخاصة بـ « **نغمة الحروف** » (٦٧) بنموذجين شعريين لشاعر واحد هو شاعره الأثير لديه دائما « **حافظ الشيرازى** » . النموذجان على وزن واحد ومليئان بأصوات المد واللين وإن اختلف نوع أصوات المد واللين فى كل نموذج

(٦٣) شبلى نعمان : شعر العجم (الترجمة الفارسية) الجزء الرابع ص ٥٢ ، ٥٣ .

(٦٤) للشعر سمات فنية عديدة أخرى مثل : القيمة الإيحائية للألفاظ أسلوب الحذف، التكرار .. إلخ (ارجع إلى عن بناء القصيدة ص ٤٨) .

(٦٥) هو أرثر رامبو (١٨٥٤ - ١٨٩١) كان صاحب نظرية شعرية هى « نظرية اللاوعى » تؤمن بأن الشاعر يجعل نفسه قادرا على الأبصار من خلال الاختلاط الواعى اللامحدود لجميع الحواس. (انظر : الرمز والرمزية ص ٧٨ - ٧٩) .

(٦٦) A. Rimbaud : Deuvres Poetiques. Ed . Garnier Flemmarion. Paris. 1964 P. 75
وكذلك : عن بناء القصيدة ص ٤٨ ، والرمز والرمزية ص ١٢٥ .

(٦٧) يراعى أن «خانلرى » يستعمل « الحرف » بمعنى الحرف والصوت نطقًا وكتابة مع أننا نعلم أن هناك فرقًا بين الصوت والحرف ، ولعله يقصد بالحرف « الفونيم » أو ما يسمى بالوحدة الصوتية (Unit) .

من النموذجين عن النموذج الآخر، فأعطى لنا معانى مختلفة عن قرينه ، وكذلك نغمات وألحان مختلفة تحدث تأثيرها المتفاوت فى المستمع .

فمثلا النموذج الأول يكثر فيه مصوتات الارتفاع (بم): u,o,a فمال موضوعه إلى الوقار والعظمة والوحشة بسبب نغماته القوية الوقورة المعبرة ، وهو :

كنون كــه درچمن آمــد كَل ازعــدم به وجــود
بنفـــشــه در قــدم او نهــاد ســربه ســجــود
بنوش جــام صــبــــوحى به ناله دف وچنك
ببــوس غبــغب ســاقى به نغــمــه نى وعــود

أما النموذج الآخر فيكثر فيه أصوات الانخفاض (زير) مثل : â,e,I فيميل موضوعه إلى المعانى المثيرة للحيوية الباعثة على النشوة والسرور بسبب نغماته الرقيقة الخفيفة وهو :

رسيـد مـژده كــه آمـد بهـار وســبـزه دمــيـد
وظيفـه كَـربرسـد مـصـرفـش كَل است ونبـيـذ
صـفـيـر مــرغ بر آمـدبـط شـراب كـجـاست
فـغـان فتـادبه بلـبل نقـاب كل كه كـشـيـد [٦٨] .

ومع أن إفـادة المؤلف من فكرة « رامبو » واردة هنا خـاصـة الربط بين حـروف المـد ودلالـة معينة ، إلا أنه – أى المـؤلف خـانلرى – يعتبر أن موضـوعه مـختلف ، لهـذا يصـرح بنفسـه فى أثناء مـقـالته أنه لم يسـبق إلى مـثل هذا القـول فى الأدب الفـارسـى [٦٩] .

(٦٨) سيأتى فى ص ١٥٣ – ١٥٤ حاشية مطولة لنا تحت رقم (٩) على هذين النموذجين الشعريين فى المقالة السابعة. فى هذ الحاشية ترجمة هذه الأبيات واستخراج ما بها من أصوات الارتفاع والانخفاض الموجودة فى كل صوت من أصوات هذه الأبيات، ووجودها هناك فى موضعها ذلك أمر حتمى ، وخشية التكرار – وهو كلام مطول – نكتفى هنا بذكر النموذجين فقط مع الإحالة إلى الصفحة المذكورة فى هذا الكتاب .

(٦٩) ص ١٠٦ من النص الفارسى .

وقد نتفق معه فى هذا ؛ أى فى أنه لم يسبق إليه فى الأدب الفارسى وهو أكثر منا دراية واطلاعا بلغته وأدبها بلا شك ولكن فكرته هذه – وهى موضع تقديرنا علميًا كما أشرنا منذ قليل – لها وجود مشابه فى الآداب العالمية بعامة وأدبنا العربى بخاصة، بدليل فكرة « رامبو» التى ذكرناها وما يشتق منها من أفكار مشابهة، وبدليل آخر هو ما أورده « ستيفن أولمان » من أن « يسبرسن » قد جمع من الكلمات الإنجليزية التى يدلل بها على أن الحركة أو المصوت (i) قد هيئت بصفة خاصة للتعبير عن الصغر والقلة منها :

Little Slim Kid Chit Imp. Slip Pig my bit

وفى الفرنسية : Petit والإيطالية Piccola والهنغارية Kis والإغريقية القديمة Miktos وكلها تعنى « **قليل أو صغير** » أو نحو ذلك (٧٠) .

ومع أن هذا الاتجاه له ما يعارضه – وهذا أمر طبيعى – مثل « ستيفن أولمان » الذى يرفض هذه الافتراضات مستشهدا بكلمة Big مثلا بها الحرف (I) ولا تدل على الصغر أو القلة (٧١) ، إلا أنه تجاه موجود فى الأدب العالمى شأنه شأن أى تجاه له معارض ومؤيد، يهمنا منه الآن أنه تجاه موجود قبل أن يقول به « **خانلرى** » . وفى أدبنا العربى نماذج مشابهة يعبر عنها « **د . إبراهيم أنيس** » بقوله : « قد ترتبط الألفاظ بالدلالات فى الحالات النفسية كالكلمات التى تعبر عن الغضب أو النفور أو الكره ، كما قد ترتبط بحجم الأشياء وأبعادها فقد لوحظ أن « **الكسرة** » وما يتفرع منها من « **ياء المد** » ترمز فى كثير من اللغات إلى صغر الحجم أو قرب المسافة ، ففى العربية مثلا نجد أن «**الياء** » هى علامة التصغير ، وأن الكسرة هى علامة التأنيث (٧٢) .

وهذا القول من « **د. أنيس** » يقترب كثيرا من قول « **يسبرسن** » السابق ذكره .

ومن يرجع إلى كتب النقد الأدبى يجد نماذج مشابهة لذلك ، منها على سبيل المثال قول « **د . محمد غنيمى هلال** » عن مطلع قصيدة « **أبى العلاء المعرى** » فى « **سقط الزند** » يخاطب صديقيه :

(٧٠) ستيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د. كمال محمد بشر ص ٨٤ ، ١٩٦٢ م .

(٧١) السابق ص ٨٥ .

(٧٢) د. إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ . الطبعة الأولى ص ٦٦ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٨ م .

علـلانى فــــإن بيض الأمــــانـى   فنيت ، والظـــــلام لـيـس بفــــانى

ففى هذا البيت يصور تلك المفارقة الأليمة بين قصر أوقات السعادة وسرعة انقضائها وطول أوقات التعاسة وبطء مرورها ، فالمد فى الكلمة الأولى من الشطر الأول يناسب شكواه إلى صديقيه من نضوب آماله على حين خلت كلمة « **فنيت** » فى بداية الشطر الثانى من أصوات المد لتتناسبان سرعة النطق بها سرعة فناء بيض الأمانى، بينما تكثر حروف المد فى « **الظلام** » و « **بفان** » ليحدث نوعًا من التضاد فى النطق بينها وبين كلمة « **فنيت** » ولتوحى بطولها وامتدادها بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له [٧٣] .

وكذا قول « **أحمد شوقى** » فى مطلع سينيته الأندلسية :

اخــتــلاف النهـــار والـليل ينسى   اذكـــرا لـى الصـــبـــا وأيام أنسى

وصـــفـــا لى حـــلاوة من شـــبـــاب   صـــورت من تصـــــورات ومـــس

عـصـفت كـالصـبـا اللعـوب ومـرت   ســنـة حــلــوة ولـذة خـــلـــس

ففى البيت الأول وفى الشطر الأول من البيت الثانى تكثر حروف المد. و « **شوقى** » فيهما يصور معنى قريبًا من معنى بيت « **أبى العلاء** » السابق ، ولكن فى الشطر الثانى من البيت الثانى ثم فى البيت الثالث . تتوالى الكلمات خالية أو تكاد من حروف المد ، مع كثرة حروف الصفير ؛ لأنه يصف فترة حلوة أسرعت فى سيرها كأنها سنة نائم . وهذا الإيحاء - باختيار الألفاظ ملائمة للمعنى فى تواليها وفى جرسها - أثر لتمكن الشاعر من لغته ولخبرته الطويلة ، بحيث يوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار إيحاء يكاد يكون لا شعوريا[٧٤] .

ليس هذا فقط ؛ فللمؤلف - « خانلرى » - مقالة أخرى - غير مقالات هذا الكتاب أشرنا إليها سابقا بعنوان « **زبان شعر** » [٧٥] أى « **لغة الشعر** » ربط فيها بين

(٧٣) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٣٨ دار نهضة مصر، الفجالة ١٩٧٩ م .

(٧٤) السابق ص ٤٣٩

(٧٥) أرجع إليها فى كتاب : نمونة نثر هاى دلاويز ص ٣٨٣ وما بعدها . وهى مزيج من عدد من مقالات هذا الكتاب بعرض مختلف وزيادات طفيفة مثل التى ستعين بها هنا الآن .

أصوات الارتفاع (بم) وبيان حالات التألم والتأثر والتأمل والتأنى، وربط فيها كذلك بين أصوات الانخفاض (زير) وحالات السعادة والشوق والخفقان والبشاشة ، ثم يقول أنه لأجل بيان الأثر العاطفى للأصوات المنطوقة ، أجرى بعض علماء اللغة تحقيقات علمية دقيقة الهدف منها معرفة هل نسبة التأثير أو الحالة الخاصة للأصوات المنطوقة مبينة على أساس عام أو على فرض ووهم وسليقة فردية . ولهذا أجروا تحقيقا على ٢٥ طفلاً لا علاقة لهم الآن بقواعد اللغة ، وبسؤالهم ومعرفة إجاباتهم عن ذلك خلص إلى الآتى :

الأطفال جميعا متفقون على أن المصوت (i) – مصوت الانخفاض – أكثر خفة وسرعة وظرفًا من المصوت (U) – مصوت الارتفاع – وأن حرف « ر » توحى بـ « رجل » و« ل » بـ « امرأة » وأنهم جميعا أظهروا أن « أى » أكثر عاطفة من « أو » وأن « ك » و« ر » أشد وطأة من « ل »، وأن « م » و« ل » أكثر نعومة من « ت » و« ك » [٧٦] .

وأن كان « **خانلرى** » قد فعل هذا، فقد سبقه « **فوناجى** » أحد علماء اللغة المعاصرين وقد أشار إليه « **خانلرى** » أيضا – بأن أجرى قياسا مشابها على عشرين تلميذًا خرسًا بعضهم والبعض الآخر عميان من مراحل مختلفة من التعليم واتفقت إجابة المجموعتين على أن أصوات « **ر** » و« **ك** » أكثر خشونة من « **ل** » و« **م** » ، وأن حرف « ر » فى نظرهم « **رجل** » و« **ل** » امرأة وأن صوت « **أى** » أكثر وضوحاً وسرعة وظرفا من صوت « أو » [٧٧] .

ومن هنا يخلص إلى أن للأصوات المنطوقة قيمة واعتباراً منفصلاً فى لغة الشعر، وأن الشاعر فى اختيار ألفاظه لابد أن يراعى للفظ صفات حروفه وخصائصه بهدف أن تكون الكلمة المختارة أكثر تناسباً فى استدعاء حالاته النفسية ونقلها للمستمع .

٣ – هذا الاهتمام البالغ من المؤلف بالكشف عن الجانب الإيحائى لموسيقى الشعر على النحو الذى يسير عليه فى مقالات هذا الكتاب شىء يحسب له، وقد نال هذا الاتجاه اهتمامًا زائدًا فى العصر الحديث على يد الاتجاهات الأوربية الحديثة خاصة عند الفرنسيين أمثال « **رامبو** » و« **بودلير** » و« **فرلين** »، ولا شك أن المؤلف قد

(٧٦) السابق ص ٣٩٤
(٧٧) السابق ص ٣٩٥

اطلع عليها لديهم خاصة أن ثقافته الفرنسية لا شك تساعده على ذلك ، « ولم تحظ موسيقى الشعر بمثل هذه النظرة إلى دورها فى القصيدة إلا بعد حوالى تسعة قرون من ابن عبد ربه (٧٨) وعلى يد الاتجاهات الحديثة فى الشعر العالمى وخصوصا الاتجاه الرمزى الذى عنى عناية كبرى بالوظيفة الإيحائية لموسيقى الشعر » (٧٩) ، وقد حاول « بودلير » (٨٠) استغلال هذه الطاقة الإيحائية الخارقة التى تمتلكها الموسيقى فى شعره للإيحاء بهذه الجوانب الغامضة التي لا يستطيع التعبير عنها بواسطة اللغة » (٨١) ومن بعد « **بودلير** » احتفل الرمزيون احتفالا كبيرا بالموسيقى الشعرية باعتبارها واحدة من أرهف أدوات الإيحاء وأعمقها تأثيرا ، حتى وجدنا الشاعر « فرلين » (٨٢) يبدأ قصيدته « فن الشعر Art Poetique » – التى يمكن اعتبارها بيانًا شعريًا رمزيًا – بهذه الدعوة الحاسمة « **الموسيقى قبل كل شىء** » هذه الدعوة التى لا يفتأ يكررها ، ويلح عليها « **الموسيقى مرة أخرى دائما** » (٨٣) .

ونرجح أنه ربما كان لهؤلاء الفرسان الفرنسيين الثلاثة تأثير مباشر أو غير مباشر فى « **خانلرى** » ، ومن هنا نفهم سر اهتمامه الزائد بالموسيقى والنغمة – فى عملنا هذا دون المعنى – التى يرى أنها تستمد من الإيحاءات اللفظية عن طريق الاختيار والانتقاء للفظ ودلالاته الموسيقية من جرسه وطنينه ، وقد يكون لأصوات المد Voyelle به تأثيرات مباشرة ، وكل هذا لخدمة الوزن .

وفى ختام هذه القضية من الدارسة ، نشير إلى إحساس « **خانلرى** » العميق بها أنه يدعو فى إحدى صفحات كتابه هذا(٨٤) إلى الاهتمام بهذا العلم ، وأنه ينبغى له أن

(٧٨) عاش فى القرن الرابع الهجرى ، ويشير صاحب هذا النص إلى حديث « ابن عبد ربه » فى « العقد الفريد » عن الوظيفة الإيحائية للموسيقى ودورها فى القصيدة وإن نسبها ابن ربه إلى الفلسفة .

(٧٩) عن بناء القصيدة ص ١٦٣ .

(٨٠) شارل بودلير (١٨٢١ – ١٨٦٧ م) : أحد رواد الشعر الحديث .

(٨١) عن بناء القصيدة ص ١٦٤ ، وقد قال عنها بودلير : « إنها تعبر بأعذب الأصوات وأشدها نفاذا عن أعمق ما فى القلب الإنسانى وأخفاه » .

(٨٢) بول فرلين (١٨٤٤ – ١٨٩٦ م) : هو وثلاثة يمكن اعتبارهم طليعة الشعر الحديث بعامة ؛ إذ كانوا نهاية للعصر الطبيعى وبداية للعصر الرمزى . (انظر : الرمز والرمزية ص ٧٦) .

(٨٣) Verlaine : Jadis et naguere, pp. 25. 36. Paris, 1968.
نقلا عن : عن بناء القصيدة ص ١٦٤ .

(٨٤) أرجع إلى ص ٢٤ من كتاب « دربارهء وزن شعر » .

يوجد ، حتى تقع الكلمة فيه موضع البحث من ناحية القيمة الفنية والتأثير العاطفى، ويعيب على الباحثين اقتصار اهتمامهم فى اللفظ على جانب الدلالة فقط .

عن المؤلف :

« **الدكتور برويزناتل خانلرى** » هو من خلال ما كتبه أستاذنا « **الدكتور عبد النعيم حسنين** » عنه فى تقديمه لترجمة كتاب « **وزن شعر فارسى** » هو « أستاذ بكلية الآداب بجامعة طهران ، ووزير سابق للتربية والتعليم ، ورئيس لمؤسسة « **بنياد فرهنك إيران** »، وهو أحد أساتذة اللغويات والصوتيات الكبار فى إيران، وتدور معظم مؤلفاته حول اللغة الفارسية وتاريخها وتطورها ، كما أن له مؤلفات فى الأدب الفارسى قديمه وحديثه ، وتحقيقات لكثير من المتون الأدبية، وهو أيضا من الشعراء المعاصرين، كما أنه يجيد اللغة الفرنسية وله ترجمات عديدة عنها . وهذا كله يبين أن دراسة الدكتور خانلرى لأوزان الشعر الفارسى دراسة تفيد الدارسين بعامة والمتخصصين بخاصة »[٨٥] .

ونشير إلى أنه كان يشغل هذا كله فى فترة حكم « محمد رضا شاه بهلوى » وقبل قيام الجمهورية الإسلامية فى إيران على يدى « **الخومينى** » .. وإلى هنا تقصر عنه معلوماتنا .

والمؤلف عدة مؤلفات تضاف إلى كتابه هذا « **دربارهء وزن شعر** » منها :

١ – زبان شناسى وزبان فارسى (علم اللغة واللغة الفارسية) .

٢ – تاريخ زبان فارسى (تاريخ اللغة الفارسية) وهو عدة مجلدات .

٣ – تحقيق انتقادى در عروض فارسى (دراسة نقدية فى العروض الفارسى) .

٤ – تحقيق وتصحيح بعض المتون الأدبية مثل :

(أ) غزليات حافظ الشيرازى

(ب) قصة سمك عيار.

(ج) كتاب مخارج الحروف لابن سينا (تحقيق وترجمته) .

(٨٥) د . عبد النعيم حسنين : تقديمه لكتاب أوزان الشعر الفارسى (الترجمة العربى) .

٥ – له ديوان مطبوع بعنوان « ماه در مرداب » .

٦ – عديد من المقالات والأبحاث فى مجالات أدبية مختلفة [٨٦] .

٧ – وزن شعر فارسى (أوزان الشعر الفارسى) مترجم إلى العربية .

٨ – دستور زبان فارسى (قواعد اللغة الفارسية) مترجم إلى العربية .

عن الكتاب المترجم :

هذا الكتاب الذى نحن بصدد ترجمته إلى العربية مع التعليق عليه والدراسة لبعض أفكاره وموضوعاته : « **دربارهٔ وزن شعر** » أى حول وزن الشعر ، هو كما ألمحنا إليه فى مقدمة هذه الدراسة عبارة عن ثمانى مقالات جمعها « **ع . أ سعيدى** » من أعداد مجلة « **سخن** » المختلفة – التى نشرته – وأعاد طبعها فى كتاب أعطى له عنوانه هذا .

ومقالات هذا الكتاب باختصار شديد هى :

المقالة الأولى وعنوانها « **شاعرى** » أى « **الشعر** » تحدث فيها المؤلف عن التعريف المناسب لمفهوم الشعر ، والفرق بين الشعر والنظم والنثر مبينًا أن الشعر ليس مجرد كلام موزون ومقفى، بل الشعر كلام مخيل يثير الانفعال والوجدان وحالات الحزن والسعادة فى قلب سامعه وأدواته فى ذلك اللفظ ذى الجرس الموسيقى الخاص النابع من أصواته بحسب ما بها من نسب الارتفاع والانخفاض وبحسب وقوعها فى أزمنة متساوية ضربًا ووزنًا. ومن ثم كان لزامًا على المؤلف فى المقالة الثالثة وعنوانها « **زبان شعر** » أى « **لغة الشعر** » أن يفرق بين لغة الشعر – وهى غاية فى حد ذاتها – ولغة الكلام ولغة العلم النثر – وهى مجرد وسائل لنقل الأفكار ، وينتهى دورها تماما بنقل الفكرة – ولهذا فاختيار اللفظ فى لغة الشعر فى غاية الأهمية ؛ لأن الشاعر بهذا الاختيار سوف يحدد لعمله نغمة ووزنًا وموسيقى لفظية خاصة به يتمكن بذلك كله من التأثير الفنى والعاطفى فى القارئ . وكانت المقالة الثالثة « **موسيقى ألفاظ** » أى « **موسيقى الألفاظ** » تطورًا طبيعيًا للمقالتين الأوليين، وقد وضح فيها أننا نقرأ العمل

(٨٦) مقدمة كتاب أوزان الشعر الفارسى (الترجمة العربية) ص جـ .

الأدبى ولا ندرى عن أى طريق يمكن إدراك أو وصف عنصر الجمال أو الإبداع فى هذا العمل بطريقة مباشرة أو محددة ، ولكن نشعر فقط بهذا الجمال عن طريق ألفاظه وما فى تركيب أصواتها من جرس خاص وطنين يكونان له موسيقى ونغمة، وقد دفع هذا « **خانلرى** » إلى الدراسة الصوتية ؛ لأن الشعر فى نظره مجموعة أصوات ، وعن طريق دراسة الصوت وخواصه انتقل إلى وزن الشعر على طريقة نظام «**المقاطع** » التى تعتمد أساسا على ما فى الأصوات من خواص أربعة هى : الكمية أو المدى، الشدة، الارتفاع والانخفاض، الجرس والطنين، وأن هذه الخواص الأربعة قوام أى مقطع طويل أو قصير، وأنها تتداخل فى إيجاد موسيقى الألفاظ . وبناء على كمية الأصوات المنطوقة اتجه « **خانلرى** » فى المقالة الرابعة إلى دراسة « **وزن الشعر الفارسى** » دراسة مقطعية على خلاف ما هو سائد فى العروض الفارسى والعروض العربى المستعمل إلى الآن على نظام الحركات والسكنات وهو نظام « **الخليل بن أحمد** » القائم على أساس التفعيلة، وفى هذه المقالة بيّن « **خانلرى** » أهمية الحروف – كما يسميها – الصامتة والمصوتة (أى الحركات أو حروف المد واللين أو الصائتة على اختلاف المسميات لها) على أنها مكونات « **المقطع** » ، ثم حصر أنواع المقاطع فى شعر لغته الفارسية فى نوعين فقط : قصير وعلامته (ب) وطويل وعلامته (–) مهملا بقية المقاطع ؛ مما أوقعه فى بعض المحظورات فلجأ إلى افتراض وجود ما سماه «**مصوت نهفته**» أى « **المصوت الخفى** » لكل ما خرج عن هذين المقطعين . أما المقالة الخامسة وعنوانها « أنواع وزن در شعر فارسى » أى «أنواع الوزن فى الشعر الفارسى فكانت امتدادا طبيعيا للمقالة الرابعة – التى اختار فيها المقطع لوزن الشعر الفارسى، ولهذا فالطبيعى أن يوضح فى هذه المقالة فكرته ، ويشير إلى أن الأوزان الفارسية تتجاوز المائة والعشرين وزنا ، ولا غرابة فى ذلك مادام «خانلرى» قد أهمل التفعيلة واعتبر كل نظم واقع بين المقاطع القصيرة والطويلة وزنا ، وبالتالى فصور البحور المختلفة فى نظام « الخليل » هى عند « خانلرى » أوزان مستقلة ، ويشير إلى أن الأوزان الملائمة للذوق الفارسى هى ما لم تزد مقاطعها عن ستة عشر. وفى المقالة السادسة وعنوانها « تنوع در وزن واحد » أى « التنوع فى الوزن الواحد» يتناول فيها « خانلرى » باختصار شديد فكرة جديدة نرى أنه يمكن وضعها تحت المنظار والاهتمام وهى مدى مطابقة «الموزون » مع « الميزان » ؛ لأن الشاعر إن كان يستطيع التغير فى الموزون عن طريق حرية الاختيار

فى اللفظ المعبر، فإن «الميزان » أيضا - فى عرف خانلرى - إلى حد ما قابل التغيير ، ويعتمد « خانلرى » فى ذلك على إمكانية تبادل المقطع الطويل (-) مع المقطعين القصيرين (ب ب) فى الوزن الواحد ، ولكن هذا التغيير فى الوزن سيتبعه بالقطع تغيير فى نغمة الشعر، ثم يفتح « **خانلرى** » فى نهاية هذه المقابلة بابًا رائعًا لدراسة نرى أنها من الممكن أن تكون مجدية فى عالم الأساليب الأدبية ، وهى أنه يمكن الإفادة من نغمات أوزان الأشعار متضافرة مع الاتجاهات الأخرى الأدبية فى معرفة أساليب الشعراء وأساليب مدارسهم البيئية، فأنغام شعراء « **خراسان** » - كما يرى - تمتاز بالتنوع والتعدد نتيجة لتعدد التفاعيل فيعطى شعرهم نوعا من القوة والثقل ، بينما تمتاز أنغام شعر « **فارس** » كما يرى أيضا - بالترتيب والرتابة والنمطية بسبب محافظتهم على مطابقة الموزون على الميزان ؛ فيعطى شعرهم نوعا من الخفة مع السرعة والرتابة . وفى المقالة السابعة « **نغمة حروف** » أى « **نغمة الحروف** » ؛ فقوامها علم الأصوات وما به من أصوات انفجارية واحتكاكية وأنفية ومائعة ، ودورها مع أصوات المد واللين فى تكوين جرس خاص للفظ وأهمية ذلك عند اختياره لأداء المعنى ، ويتبع ذلك أن « **خانلرى** » يرى أن أسباب عذوبة شعر « **حافظ الشيرازى** » هو محافظته على عملية توافق الحروف فى أبياته ، ونرى أنها فكرة تستحق الإعجاب والتقدير - كما أسلفنا فى الدراسة - وهى لا تخضع لقواعد معينة محددة بل هى خاضعة للذوق الفردى فى تقبلها أو رفضها ، ونحن قد قبلناها وتحدثنا عنها بما يكفى فى نظرنا. وتنتهى مقالات الكتاب بالمقالة الثامنة وعنوانها « **قالب شعر** » أى « **قالب الشعر** » تحدث فيها « **خانلرى** » عن قوالب الشعر القديمة فى الأدب الفارسى من قصيدة وقطعة ورباعية وغزلية ومثنوى ورباعى ... إلخ ، ولجوء شعراء العصر الحديث إلى محاولة استنباط قوالب شعرية جديدة غير ما تقدم. وإن لم تسعف هذه المقالة « **خانلرى** » إلى الحديث عن هذه القوالب الجديدة أو إبداء الرأى حولها ومدى انتمائه لها أو للتراث المتوارث مرجئًا الحديث عنها إلى مقاله أخرى لا ندرى أن كان فعل أو لا ، إلا أن الذى يعنينا هنا هو أن « **خانلرى** » فى هذه المقالة المهتمة بجانب شكلى خالص لم يبتعد عن الخط الذى سار عليه فى كل المقالات ولم يترك الخيط الذى ربط بين كل مقالاته وهو « وزن الشعر » ؛ لأن القوالب الشعرية المستحدثة لدى المعاصرين الخارجين عن كل تراث هى قوالب وزنية أيضا سادت أدبنا العربى

كذلك فى نفس الفترة التى ظهرت فيها فى الفارسية ، وقد تأثر الأدبان العربى والفارسى فى ذلك باتجاهات التجديد فى « **أوربا** » خاصة « **فرنسا** » و «**إنجلترا**» وخروجهما على النمطية الممثلة فى « **البحر السكندرى** » كما سيأتى فى آخر حواشينا على المقالة والكتاب .

وبعد :

فهذه هى حدود الدراسة على النقاط التى نرى أنها تستحق الدراسة ، وتستحق ما هو أكثر من التعليق عليها فى حواشى المتن المحدودة، لم نعتمد على رصد هذه الدراسة بعيدا عن إصدار حواشٍ وهوامش علمية على النص المترجم لما نراه يستحق التعليق عليه فى تلك الهوامش ناقشنا فيها آراء ، وحاولنا أن نسهم بنصيب فى بعض آراء أخرى .

ولله الحمد أولاً وآخرًا ، ودائمًا له الثناء العطر على ما أعطى وما منع .

والسلام عليكم ورحمة الله .

محمد محمد يونس

القسم الثانى

الترجمة والتعليق

الشـــعـــر

كان رجل يمشي في المقدمة من حين لحين وهو ينشد الشعر بما يحدث فينا الانفعال في عزيمتنا، وما من شأنه أن يضغط علينا يصير لديه مثله، حينما كان عناء السفر يشتد علينا قليلاً في هذه الحالة كان ينشد الشعر، والذين كانوا حوله لم يكن يشغلهم إلا الأمور الوقتية والحسية ؛ فكلما يبتعد كان صوته أشد تأثيرا، وكان أكثر جذباً لنا ناحيته، وعلى هذا النحو كنا نسير .

راينرماريا ريلكه [1] .

ما الشعر ؟

سل أي شخص: ما الشعر ؟ سيجيبك على الفور : « هو نثر ذو وزن وقافية » [2] ، هذا التعريف من الواضح أنه يبدو مقبولا لأي إنسان يبحث عن تعريف أشمل وأصح للشعر، وبمقتضى هذا التعريف فمن النظرة العامة تبدو ألفية ابن مالك ونصاب الصبيان لفراهي [3] جنساً واحداً مساوياً في ذلك لغزليات « حافظ » [4] الآسرة، ويسمون كل هذا « شعرا » [5] . أما أهل الفكر فقد اجتهدوا من زمن إلى أن يعرفوا الشعر تعريفاً

(١) شاعر تشيكي ألماني المولد ولد في براج ١٨٢٥ ، وتوفي بسويسرا ١٩٢٦ م بعد أن عاش حياة جاهدة لا تعرف الهدوء والاستقرار ، أحال فيها عناءه وآلامه ثمرات فنية في أشعاره وقصصه ورسائله ، عاش فترة في « باريس » ، ويغلب على شعره الطابع الإنساني الصادق الأصيل .
(نقلا بتصرف عن : د . محمد غنيمي هلال : دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ١٩٨ وما بعدها ، دار نهضة مصر ، الفجالة . القاهرة) (المترجم) .

(٢) يشير المؤلف هنا إلى تعريف « قدامة » لمفهوم الشعر في قوله عنه إنه : « قول موزون مقفى يدل على معنى ». (انظر : قدامه بن جعفر : نقد الشعر ص ١٣ شرح محمد عيسى منون ، المطبعة المليحية ، القاهرة ١٩٣٤) (المترجم) .

(٣) هو بدر الدين أبو نصر فراهي سيستاني ت ٦٤٠ هـ . وكتابه « نصاب الصبيان » أو على الاختصار « نصاب » تم تأليفه في أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجري ، وهو معجم منظوم صغير في ترجمة عدد من الألفاظ العربية إلى اللغة الفارسية ، وهو مجموعة من عدة قطع صغيرة وكبيرة (٤١ قطعة تقريبا) على عدة بحور مختلفة ، (انظر مقال : عباس اقبال : نصاب الصبيان في كتاب مجموعة مقالات ص ٤٩٣) (المترجم) .

(٤) هو شمس الدين محمد بن بهاء الدين ، أحد كبار شعراء الغزل في إيران والعصر المغولي ت ٧٩١ هـ (د . زهراى خانلرى كيا : فرهنك أدبيات فارسي درى) (المترجم) .

(٥) المؤلف يشير هنا إلى أن ألفية ابن مالك ونصاب الصبيان لفراهي شعر تعليمي ، ويرى د. غنيمي هلال في كتابه (النقد الأدبي الحديث ص ٣٦٠) أن « الشعر التعليمي نظم لا شعر » ، وهو بذلك يلتقي مع المؤلف في فكره ، (المترجم) .

أدق ، فقال أرسطو: « الشعر كلام يثير الانفعال فى القلب » ، ومن آثاره الخالدة أخرج كتابا على سبيل المثال فى علم الطبيعة وكان منظوما، ولكن ليس له تلك الصفة ، ولا يعد من جنس الشعر[٦] .

وبعد أرسطو أيد آخرون من أهل المنطق قوله وكرروه وقالوا جميعا: « الشعر كلام مخيل ، بمعنى أنه يستقر فى القلب ويثير حالة من الحزن أو السرور » [٧] ، أما العامة فإنها لم تصغ سمعا لهذه الأقوال المكررة، وقاسوا الشعر مرة أخرى بالنثر، ووجدوا أن الزائد فيه قافية ووزن [٨] .

الشعر والنثر :

لم تأت هذه المقارنة من فراغ، فنحن نعلم أن كل فن من الفنون يتعامل مع أصل له، فالرسم يقوم على الخط واللون، ومادة الموسيقى الصوت. فى المعمار والنحت الجسم

(٦) الواضح أن المؤلف يشير هنا إلى ما نبه إليه « أرسطو » فى كتابه « فن الشعر » إلى خطأ إطلاق لقب الشعر على من ينظم نظرية فى الطب أو الطبيعة على اعتبار أن النظم أو الوزن ليس فقط الوسيلة الوحيدة التى تميز شاعرا عن آخر فقال : « والواقع أن من ينظم نظرية فى الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا ، ورغم ذلك فلاوجه للمقارنة بين هوميروس وأنبانوقليس إلا فى الوزن ، ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما (هوميروس) شاعرا ، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا ، (أرسطو : فن الشعر ، ترجمة وشرح د. عبد الرحمن بدوى ص ٦ . مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣ م) .
ويعلق (د. محمد غنيمى هلال على ذلك فى النقد الأدبى الحديث ص ٥٠) : « الشعر الحق عند أرسطو يتجلى فى المأساة والملحمة والملهاة والمحاكاة لا الأوزان هى التى تفرق بين الشعر والنثر » (المترجم) .

(٧) ربما يعنى « ابن سينا » الذى قال فى كتابه « الشفاء » ، الفن التاسع (فن الشعر) : « إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية .... والمخيل هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور ... إلخ (انظر : كتاب الشفاء ، ملحق بكتاب فن الشعر لأرسطو ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ص ١٦١) (المترجم) .

(٨) وهو ما عبر عنه « شبلى نعمانى » بعد عدة تساؤلات منه عن الأجزاء الأساسية للشعر، وهل هى المعانى والحقائق الكثيرة أو التمثيل أو الوزن أو التخيل أو الابتكار أو الانسجام أو السلاسة والسهولة ، أو المعانى البديعية ، فيقول عن الوزن ونظرة العامة والنقاد له : « عموما يعد الوزن من الأجزاء الضرورية للشعر ، ولهذا يسمون الشعر الكلام الموزون ، ولكن رأى النقاد يختلف عن رأى العامة ، فمع أنهم يعترفون بضرورة الوزن إلا أنهم يضعونه فى عداد العناصر والأجزاء الأساسية للشعر » . (انظر أشعار العجم (الترجمة الفارسية) ٧/٤ . (المترجم) .

الصلب هو الأداة ، أساس الرقص الحركة ، الشعر أيضا يتعامل مع الكلمة ، أى اللفظ الذى له دلالة معنى خاص [٩] ، وهذه المادة نفسها موجودة أيضا فى النثر، ومن هنا تأتى العلاقة بين الشعر والنثر من هذه الناحية .

ولكن الخطأ يكمن فى أن نعد الشعر والنثر من جنس واحد على دليل أن مادتهما واحدة. ونقول بأن الوزن يظل هو الفصل فى تمييز أحدهما عن الآخر؛ فأساس المعمار والنحت أيضا واحد، ولكن لا نعد هذين الفنيين لهذا السبب من نفس الجنس، ذلك لأن الهدف والغرض لكليهما ليس واحدا ، فغرض المعمار بناء المنزل [١٠] والقصر الذى يستطيع الإنسان أن يعيش فيه بسهولة ويسر. ولو رسم على حائط القصر رسم جذاب أو وضع على بابه تمثال بديع الصنع ما تغير غرض المعمار فى شىء ، ذلك لأنه فى هذه الحالة أيضا حينما تنعدم الراحة فى المنزل فإن جهد المعمار يذهب سدى. أما التمثال الذى هو من صنعه يد الفنان فإننا لا نتوقع منه أن يكون له فائدة كأن نتخذ من جوفه حصالة للنقود أو من رأسه كأسا نشرب فيه شراب .

ثم إن الذى يربط هذين الفنين بعضهما ببعض ليس مادة العمل بل هو أسلوب العمل وغرضه ؛ فالشعر والنثر مشتركان فى مادة العمل ، أما فى الأسلوب والغرض فهما مختلفان [١١] .

النثر يستخدم لبيان الأمور المعقولة أو المحسوسة ، وهنا فإن الكتاب يريد أن يبين ويثبت الحقيقة التى قبلها واعتقد بها بطريقة تجعل القارئ يقبلها ، أو أن الكاتب قد

(٩) واضح جدا مدى إفادة المؤلف هنا من كتاب « فن الشعر » لأرسطو . والشعر فيما يرى أرسطو مثل الموسيقى والرسم فى محاكاته الطبيعية . وفنون المحاكاة هذه تختلف فى وسائل المحاكاة وفى موضوعها، أما فيما يخص الوسائل فإن الرسم يحاكى الأشياء التى يصورها بالألوان والرسوم، والموسيقى، تحاكى بالأصوات إيقاعا وانسجاما، والفنون القولية تحاكى الأشياء بالكلام . (انظر: فن الشعر ص ٥،٤) (المترجم).

(١٠) يقترب هنا من « ابن خلدون » فى حديثه عن صناعة الشعر : « فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج ، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذى يبنى فيه أو المنوال الذى ينسج عليه، فإن خرج عن القالب فى بنائه أو على المنوال فى نسجه كان فاسدا » (انظر : مقدمة ابن خلدون . تحقيق د. على عبد الواحد وافى الجزء الرابع ص١٢٩٣ طبع لجنة البيان العربى ١٩٦٢ م) . (المترجم) .

(١١) يقول « ابن خلدون » : « الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور، وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر ، فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعرا» (السابق ١٢٩٥/٤) (المترجم) .

أدرك أمرًا وأحسه ، ويكون غرضه من كتابته أن ينقل هذا الإدراك إلى ذهن القارئ بواسطة رموز كانت معهودة من قبل بينه وبين القارئ .

ولكن تلك الحقيقة لم تتجلَّ هكذا دفعة واحدة فى ذهن الكاتب، ولم يحدث هذا الإدراك بلا مقدمة .

ومن أجل ذلك ، فإنه فى نظير أن يظفر القارئ بذلك المعنى أو يدركه ، لابد له من أن يحصل على هذه المقدمات نفسها بنفس ترتيبها من ذهنه ، توالى هذه المقدمات وترتيبها شرط لازم فى الحصول على نتيجة ، لو تترك حلقة من هذه السلسلة فإن عرى حلقاتها المتصلة سينفصم .

إذن فمجال النثر هو الأمور الحسية والعقلية. والكاتب يخاطب فى هذا المجال ذلك القسم من القوى الذهنية الذى يطلق عليه « الإدراك والعقل » ، وأسلوب عمله هو إيجاد الترتيب المتوالى والمنطقى فى المقدمات ، ويصعد بالقارئ على درج سلم الإدراك درجة درجة حين تتم المشاهدة أو التصديق كاملة فى ذهن المستمع أيضا بالترتيب نفسه الموجود فى ذهنه هو .

أما الشعر فهو حالة انفعالية قد ظهرت بوضوح فى قلب الشاعر مثل السعادة والحزن ، ويرغب الشاعر فى إيجاد هذه الحالة نفسها أو ما يناظرها فى المستمع [١٢] . الفرق بين هذه الحالة وبين الإدراك وتصديقه أنها لا تنتج عن مقدمات معينة مرتبة ؛ فمشاهدة طلوع الصبح تثير فى قلبك متعة وشوقا ، وهذه المتعة أمر نفسى ،

(١٢) المؤلف يقترب فى تعريفه للنثر والشعر بما نقله « د . محمد غنيمى هلال » عن « R.M. Alberese» « M. Croce » وربما يكون المؤلف قد أفاد منهما فى قوله : « إذا نظرنا إلى الشعر الكامل فى صفته من حيث هو شعر، ثم إلى النثر بوصفه نثرا ، أمكننا أن نفرق بين لغتيهما من حيث الإدراك الفنى العام والموضوع :
فلغة الشعر لغة العاطفة، ولغة النثر لغة العقل ، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب ، فعبارته يجب أن تشف فى يسر عن القصد والجمل فيه تقريريه ، وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهى بانتهاء الغاية منها ، وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل أولاً على الفكر، أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعورا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور» . (انظر : النقد الأدبى الحديث ص ٣٥٧) (المترجم) .

ويكون هذا الموضع مقدمة لمشاهدة تنفس الشمس ، ولكن كل شخص لا يجد في نفسه مثل هذه اللذة في رؤية هذا المنظر، وعندك أيضا لا يوجد لديك هذا الارتباط التام لتلك المقدمة مع هذه النتيجة، يعني ما أكثر أن ترى إشراقة الشمس ، ولكن ذهنك يكون مشغولا بأمر آخر، فلا تشعر بلذة من هذه المشاهدة ، ومن ثم فإن مشاهدة طلوع الشمس لا يستلزم أن يرافقه ذلك الشوق وتلك المتعة .

الكاتب يريد أن ينقل إلى ذهن آخر تصورا قد حدث في ذهنه من إدراك أمر خارجي، هذا الإدراك أمر واحد لكنه ليس بسيطا ، أي أنه مركب ، وتشترك الحواس المختلفة في إدراك مفهوم الصبح أو الحصول على تصور له في الذهن ؛ فأشعة الشمس الفضية على حافة الأفق وامتزاجها بصفرة اللون ثم تغيير تلك الصفرة إلى حمرة اللون والظلال الشاحبة والممتدة التي تسقط من الأشياء إلى الأرض تدرك بواسطة الحس البصري . اعتدال الهواء ورقة النسيم تحس بحاسة اللمس ، أصوات الطيور التي خرجت من عشاشها وهي تغدو طلبا للرزق تدرك بالحس السمعي ، ومن مجموع هذه المدركات فإن تصور الصبح في الذهن يكون قد اتضح .

الكاتب من أجل انتقال هذا الخيال إلى ذهن آخر، يصف أولا هذه الأمور واحدة واحدة ، وكلما ينقل الأجزاء المختلفة لإدراكاته بصورة أرحب وأفضل ، فإن هذا التصور الذي يحدث في ذهن القارئ من جراء ذلك يكون أكثر دقة ووضوحا. وعن هذا الطريق فذلك الذي يقرب الكاتب من كمال غرضه هو الوضوح والصراحة .

أما غرض الشاعر فليس انتقال صورة ذهنية إنما هو استدعاء حالة نفسية. الشاعر يجد في مشاهدة منظر الصبح متعة ولذة ، ويرغب في أن يشرك المستمع معه في هذه المتعة [١٣] ، ومن أجل الوصول إلى هذا المنظور فإنه لا يلزم أن يصور كل جزئيات المنظر الخارجي في ذهن المستمع ، فربما لم يكن هو نفسه قد اهتم بكل هذه الأمور . قد يلمع فجأة إدراك أو عدة ادراكات ، وتظهر في خاطره حالة وقد تمنعه هذه الحالة نفسها من مشاهدة أمور أخرى ، ولكن الشيء المهم في هذه الحالة ويمر في خاطره ، فهو تلك الحالة النفسية وليس المقدمة الإدراكية التي ربما تكون قد تنوسيت .

(١٣) هو ما عبر عنه أرسطو : « والشاهد على ما يجري في الواقع : فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها » (فن الشعر ص ١٢) . (المترجم) .

الشاعر يبحث عن رفيق ، أى أنه يرغب فى أن يبعث هذا الشوق نفسه فى قلب آخر أيضا . ولأجل هذا الغرض فإن ذكر وتفصيل كل المقدمات غير مثمر. أحيانا الإشارة إليها تكفى ، لكن هذه الإشارة يجب أن تكون مثيرة ؛ بمعنى أن تثير فى ذهن المستمع الخامد حركة واضطرابا كى يتأهب لاستقبال تلك الحالة .

يمكن الحصول على جزء من هذه الحركة بواسطة تطبيق الصور الذهنية التى بينها انفصال فى الظاهر، ولكنها تمتلك اتصالا لطيفا وخفيا. الشاعر يضع فى مقابل تصور أشعة وقت السحر النقية والشفافة ، تخيل طيف الحبيب اللطيف والمشرق ، وينقل هاتين الصورتين بصفة عامة إلى ذهن المستمع ، ويلزم لإدراك الصلة والنسبة بين هذين الأمرين طى عدة مراحل . النثر يطوى هذه المراحل واحدة بعد أخرى . أما الشعر فإنه يمحو الفواصل ويصل بين طرفى السلسلة .

المستمع من هذه العاطفة يتألق وجهه ، ويأتى إلى خاطره الحركة والانفعال اللذين بهما يكون مستعدًا لقبول التأثر .

أما الإدراك السريع لهذه الرابطة فهو ليس سهلاً دائمًا بالنسبة للمستمع ، وكثيرًا ما يلزم لأجل الحصول على هذا المقصود نفسه أن يكون هناك حركة فى الذهن ، ومن أجل الحصول على هذه الحركة التى هى لازمة لإدراك الصور الذهنية الشاعرة والتأثر بها يلتمس الشاعر عونا من الموسيقى والوزن .

الشعر والموسيقى :

ثم إن الشعر والنثر يشتركان سويًا فى أمر واحد وهو مادة العمل التى هى الكلمات [١٤] ، أى الأصوات التى تدل كل واحدة منها على معنى خاص ، ولكنهما يختلفان فى جهتين : الجهة الأولى وهى الغرض والأخرى فى أسلوب العمل .

(١٤) يعبر عما سبقه إليه « ابن خلدون » فى مقدمته ١٣٠٢/٤ فى قوله : « اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا، إنما هى فى الألفاظ لا فى المعانى، وإنما المعانى تبع لها، وهى أصل». (المترجم)

الآن نزن الشعر بالموسيقى [١٥] :

غرض الاثنين إيجاد حالة وليس إثبات أمر، أو تصوير منظر خارجي بصرف النظر عن التأثير الذى يمكن أن يحدث لدى الرائي ، الصوت أيضا أساس العمل عند الاثنين ، ففى ناحية تحدث أصوات الموسيقى بحسب نسبتها للارتفاع والانخفاض (زيرويم) نغمة ، وبحسب وقوعها فى أزمنة متساوية ضرباً ووزناً. وفى ناحية أخرى تستدعى الأصوات الملفوظة التى يكون ترتيبها بحسب الدلالة ، الصور المتنوعة إلى الذهن ، ويثير تنظيم تلك الأصوات بحسب النغمة والوزن فى المستمع نشاطا ومتعة ؛ لأنها تهب الصور الذهنية روحا وحركة، ومن تلك الحالة فإنها تتضح فى النفس جلية .

وأسلوب العمل أيضاً فى هذين الفنين وإن لم يكن واحداً فإنه متشابه ، ذلك لأنه على خلاف النثر، فإنه فى كل من الفنين ليس اللازم هو الترتيب وتوالى المقدمات من أجل الحصول على نتيجة ، وإنما المطلوب هو إيجاد نشاط وحركة فى النفس .

ثم إن الشعر على الرغم من أنه يتفق مع النثر أيضا فى المادة إلا أنه يقترب أكثر من موسيقاه ، ولكن ليس فى الموسيقى معان خاصة تصاحب الأصوات ، ولهذا السبب فإن الحالات التى تستدعى الموسيقى هى أكثر شمولا وإبهاما ، الشعر ، من هذه الجهة التى تكون كل مجموعة من أصواته هى معبرة عن معنى خاص ، فإنه بالنسبة للموسيقى أكثر دقة وتصريحا فى بيان الحالات [١٦] ، ولكن لهذا السبب نفسه فإن

(١٥) « الموسيقى عنصر أساسى من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التى يستخدمها الشاعر فى بناء قصيدته، وهى بالإضافة إلى هذا فارق جوهرى من الفوارق التى تميز الشعر عن النثر، وإن لم تكن هى الفارق الوحيد بينهما » . (انظر : عن بناء القصيدة ص ١٦٢) .

« وكمال الشعر فى الإيحاء بما يزخر به من شعور أو عاطفة، يلجأ فى الكشف عنهما إلى الوسائل الإيحائية للغة فى تعبيراتها الدلالية الموسيقية » . (انظر : النقد الأدبي الحديث ص ٣٥٩) . (المترجم) .

(١٦) وهو ما يعبر عنه « شبلى نعمانى » بقوله : « رغم أن هناك أشياء أخرى غير الشعر لها تأثيرها البالغ فى قلوبنا مثل الموسيقى والرسم والتصوير ،
ولكن يلزم معرفة أن تأثيراتها محدودة باستثناء الشعر الذى يعد أكثر هذه الأشياء تأثيرا وأوسعها إحاطة ، فمثلا حاسة السمع تحظى بالموسيقى فقط وفى حالة فقدانها فى الصورة سيصبح هذا العامل المذكور – أى الموسيقى – معطلا وبلا قيمة ، وحاسة البصر التى تتأثر بالرسم والتصوير . على النقيض فالشعر يؤثر عل الحواس الإنسانية كلها من بصرية وذوقية ولمسية ، ومن ذلك تأتى اللذة والمتعة . (انظر أشعار العجم) (الترجمة الفارسية . الجزء الرابع ص ٤) . (المترجم) .

الشاعر فى تركيب الأصوات وتلفيقها يكون أكثر قيدا وأقل حرية ، ولابد له أن يتبع حدود الكلام وقيوده [١٧] .

صورة الشعر ومعناه :

مما مضى نعلم أن للشعر وجهين : الأول صورته [١٨] التى هى عبارة عن أصواته الملفوظة ونغمته ووزنه ، والآخر معانيه التى تنتج فى الذهن عن طريق تركيب تلك الأصوات ، وهذان الوجهان معا لهما تأثير فى إيجاد الحالة النفسية التى هى غرض الشعر . ولكن من أجل أن تكون هناك دراسة عن الشعر أكثر يسراً فإننا سنعهد أولا لهذين الوجهين بدراسة منفردة ، وبعد ذلك نتحدث عن ارتباط وكيفية تركيبهما .

(١٧) الشعر منذ نشأته الطبيعية مرتبط بفنين آخرين ، فن الرقص وفن الموسيقى، وليست أوزان الشعر إلا الجامع الذى يجمع بين هذه الفنون الثلاثة . (د. محمد النويهى : قضية الشعر الجديد ص ٣٧ دار الفكر . مكتبة الخانجى . الطبعة الثانية ١٩٧١ م) . (المترجم) .

(١٨) وهو موضع عناية المؤلف فى هذا العمل دون الوجه الآخر وهو المعنى . (المترجم) .

لغة الشعر

الكلمة [1] :

جاء صديقى من السوق،باع الحديد واشترى قطنًا ، وحقق ربحًا وفيرًا ، ويتحدث معى حول هذا البيع والشراء .

يدرس المعلم الهندسة فى المدرسة. لست أدرى إن كان يريد أن يعلم الأطفال مساحة الكرة أو المخروط ، ويشرح القاعدة العلمية لذلك لتلاميذه .

أما الشاعر فيترنم قائلا :

برلب بحــــرفنـــــــا منتظريم اى ســــاقى

فرصتى دان كه زلب تابه دهان اين همه نسبت [2]

فى هذه المواضع الثلاثة استعملت « الكلمة » ، ولكن هل يجب أن نستنتج من ذلك نتيجة مؤداها أن هذه الاستعمالات [3] الثلاثة واحدة ؟

خطأ غير العالم بالكلام :

أحيانا يخطئ العوام فى أنهم يعتبرون كل ما يفصح عن كلمة من جنس واحد، ويحصلون من هذه المقدمة الخاطئة على نتيجة أكثر خطأ ، فى ذلك لغات ثلاث، يعرفون واحدة لأنها لغة الكلام ، ويتوقعون أن الشاعر يتحدث أيضا بهذه اللغة نفسها . وتأخذهم الجرأة أحيانا ، ويبرهنون على أن الشعر أمر اجتماعى، وأن الشاعر إذا رغب ، يحقق من وراء عمله نفعا، فينبغى أن يتحدث بلغة المجتمع ، وينبغى أن يتحدث عن الأشياء التى يدركونها جميعا ، ومن ثم فيجب أن تكون لغته هى نفسها لغة الكلام .

(١) الكلمة كما يعرفها علماء اللغة هى أصغر وحدة ذات معنى للكلام ، أو أصغر وحدة كلامية قادرة على القيام بدور نطق تام . (المترجم) .

(٢) المعنى :

« أيها الساقى نحن منتظرون على ساحل بحر الفناء ، اعتبرها فرصة – وقدم الشراب – فالمسافة من الشفة إلى الفم ليست بعيدة » (المترجم) .

(٣) الاستعمالات الثلاثة هنا هى :

(أ) الكلمة المستخدمة فى الحياة اليومية الضرورية وهى لغة الكلام .

(ب) الكلمة المستخدمة كوسيلة عملية وهى لغة العلم .

(ج) الكلمة المعبرة عن فكر الشاعر وأدب الأديب وهى لغة الشعر . (المترجم) .

ومن هنا جاء خطأهم ؛ لأنهم لا يعرفون ما هى لغة الشعر ، ولماذا لا تتوحد مع لغة الكلام (٤) .

لغة الكلام :

هى لغة الضرورة ، وهنا يجرب اللفظ باعتبار الدلالة على المعنى وكفى ؛ بمعنى أن اللفظ حينما ينتهى عمله وهو الدلالة ، فيكون قد حقق سبب وجوده ويصير إلى العدم .

حينما نستمع إلى كلام شخص فإن الكلمات تخرج من حافظة ذهنه كلمة كلمة ، وتتوقف هذه الكمية فى ساحة الوجود ؛ لأن عملها يكون قد وصل إلى النهاية، بمعنى أنها تستدعى إلى ذهننا ذلك المعنى الذى كان قابعا فى ضمير المتكلم ، ثم تختفى . ولا شأن لذهننا ثانية بصورة تلك الكلمات ، فقد امتص المعنى من خلال الكلمة ، وأشاح باللفظ بعيدا كأنه قشرة (٥) .

لغة الكلام محدودة بحد الضرورة ، ولا تتجاوز ذلك مطلقا. ولا يستطيع إنسان أن يتصرف فى هذه اللغة من تلقاء نفسه ، وبهذا المعنى لا يكون هناك أى قيد من

(٤) المؤلف يريد أن يفرق هنا بين لغة الكلام ، ولغة العلم ، ولغة الشعر، وأن لغة الشعر مختلفة عن سابقتيها لأنها غاية ، كما أن الشاعر يستطيع أن يتصرف فيها بعكس اللغتين السابقتين المقيدتين بالموقف .
والمؤلف يقدم اللغة – بصفة عامة – هنا مفاهيم أخرى غير التى عرفناها من علماء اللغة الذين حصروا مفهومها فى عدة جوانب : اجتماعية ، سلوكية ، عقلية . الاجتماعية للتعبير عن حاجيات المجتمع و ضرورياته ويتزعم هذا الاتجاه « يسبرنس » ، « جاردنر » ، « ستيرتفنت » السلوكية للتعبير عن العواطف والتأثير فى سلوك الآخرين ، ويتزعم هذا الجانب برتراندراسل و « بلومفيلد » . العقلية وهى تفرق بين جانبى الكلام الإنسانى؛ أى بين اللفظ المحض وجانب المعنى المخزون فى العقل ، ويتزعم هذا الجانب «ستيفن أولمان» (انظر : ستيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د. كمال محمد بشر . القاهرة ١٩٦٢ م ص ٦ هامش ١١ بتصرف) .
وربما يكون المؤلف قد أفاد هنا من هذه المدارس المختلفة ؛ لأن كل لغة من هذه اللغات الثلاث إن صلحت لنفسها لا تصلح لغيرها ؛ فالكلام لغته والعلم لغته والشعر لغته ، وإن كان الشعر أكثر حرية فى التصرف فى لغته عن سابقيه (المترجم) .

(٥) واضح أن المؤلف قد استعان هنا فى عموم تعريفه للغة الكلام بحديث « دى سوسير » عن الكلام والفرق بينه وبين اللسان حين يقول: «لو استطعنا الإحاطة بكامل الصور اللفظية المدخرة لدى القوم لأدركنا الرابطة الاجتماعية التى تؤلف اللسان، فهى ناقصة عند كل فرد من الأفراد وليست مستوفاة إلا فى الجماعة. وعملية الاغتراف من ذلك « الرصيد » أى ظاهرة استخدام اللسان – هى التى تدعى بالكلام ، ينتمى اللسان إذن إلى نطاق عام نفسى جماعى، فى حين يتصل الكلام بنطاق فردى خاص نفسى– فسيولوجى . (نقلا عن رونالد إيلوار : مدخل إلى اللسانيات (الترجمة العربية) ص ٦٩) . (المترجم).

استعمال الألفاظ ؛ لأنه يحسن اختيار الكلمات ويرتبها بطريقة بديعة وخلابة . فى لغة الكلام دائما لفظ واحد رائج ومستعمل لبيان معنى واحد هو الذى يختاره المتكلم حينذاك .

فى فارسية اليوم يقول أهل « طهران » أثناء كلامهم اليومى : صبح شد، آفتاب زد، برف مى آيد.ولا يقول أحد فى كلامه العادى: بامدادشد، آفتاب برآمد، برف فرومى بارد (٦) .

أسلوب تركيب الكلام أيضا متشابه دائما لديهم، فهم حينما يرون طفلا جميلا يقولون لرفقائهم : « چه بچهٔ قشنكى ! » ، و لا يقول أحد : « چه قشنكا بچه أى » أو « زهى قشنك بچه » (٧) .

ثم إن لغة الكلام فى كل وقت تابعة للعرف والعادة وليس للمتكلم فى ذلك مجال ، ولا يدور فى خلده أنه يجوزالتصرف فى هذه اللغة .

عدد الألفاظ معدود أيضا فى لغة الكلام ، ذلك لأن عدد المعانى المقصودة ليس كثيرا ، وربما تكفى خمسمائة لفظ لبيان كافة الاحتياجات العادية واليومية .

ومن هنا ، فإن اللفظ فى حكم العملة الرائجة، تقدر بنفس قيمتها المضروبة عليها، وليس للحسن واللمعة أو الحلكة والانمحاء أى تأثير فى قيمتها، فالمهم ما تساويه (٨) ، ليس ذلك الذى يهتم بصورتها هو الذى يحصل عليها، تصرف الأفراد فى لغة الكلام

(٦) معانى هذه العبارات على ترتيبها فى مجموعتنا : جاء الصباح، سطعت الشمس، سقط الثلج. وفى الأولى استخدموا اللفظ العربى (صبح) بدلا من الفارسى (بامداد) ، وفى الثانية استخدموا الفعل « زدن » أى « الضرب » بدلا من الفعل «برآمدن» أى «الصعود » وفى الثالثة استخدموا الفعل « آمدن » أى « المجىء » بدلا من الفعل « فروباريدن » أى « السقوط » ؛ بمعنى أنهم انصرفوا عن « الفصيح » إلى « الشائع » بينهم وإن مال الشائع إلى «المجاز » ، والمقصود أن الرجل العامى لا يتصرف فى لغة الكلام ، بل يستخدم ما يعبر عن ضرورياته اليومية فقط وما جرت به العادة أيا كان نوعه . (المترجم) .

(٧) معنى التراكيب الثلاثة واحد وهو « ما أجمل هذا الطفل » ، ولكن فى العبارة الأولى قدموا الموصوف على الصفة ، وخرج التعبير عن أسلوب التعجب : ما أجمل الذى يستخدم الأداة والفعل كما فى الجملة الثانية أو ما يحل الأداة كما فى الجملة الثالثة ، والمقصود من هذا كله أن الرجل العامى لا يستطيع أن يتصرف حتى فى التراكيب ، ويستخدم المتداول فقط وما جرى به العرف . (المترجم) .

(٨) استخدام المؤلف هنا كلمة « مابازاى » ووضعها بين قوسين وبحثت عن معناها كثيرا فى المعاجم ولم أجد لها معنى ، وربما كانت الكلمة العربية (مابإزائه) مع تسهيل الهمزة ، وتعنى « ما يساويه » وهى متمشية مع المعنى المقصود . (المترجم) .

غير مقبول ، مثلما أنه ليس لأحد الحق فى أن يضرب لنفسه العملة ، ولو فعل فلن يتعامل بها الآخرون .

حقا إن لغة الكلام في تغير دائم ، ولكن تدخل الفرد في هذا القدر من التغير لا قيمة له ، لأنه لا يعتد به .

لغة العلم :

اللغة العلمية أيضا ، على الرغم من أن عدد الألفاظ فيها أكثر ، إلا أنها محدودة ومقيدة بنفس الدرجة ، فلديها ألفاظ لا تستعمل مطلقا فى لغة العامة ، ولكن كل لفظ فيها مخصص لبيان معنى خاص ، ولا يستطيع أحد أن يضع من عنده لفظا آخر لمفهوم علمي أو يقول باتساع وتغيير في مفهوم لفظ واحد. المعنى العلمي، بحكم تعريف العلم، يجب أن يكون دقيقا وواضحا، ثم يجب أيضا أن يظل اللفظ الذى يدل عليه ثابتا ومعادلا له ، ويطلقون على هذه الألفاظ « المصطلح » : بمعنى أنها هى التى قبلوها كلها ووافقوا على استعمالها .

ومن هذا المنطلق يمكن إدراك أن التصرف الفردى والشخصى فى المصطلح العلمى أمر لا طائل منه وغير جائز .

سبق أن قلنا إن عدد الألفاظ فى لغة العلم يفوق ما فى لغة الكلام ، ولكن فى المقابل ، أنواع التعبير فى لغة العلم أقل كثيرا ، وليس لبعض من نواحى بناء العبارة طريق مطلقا فى هذه اللغة ، ولا تقرأ جملة كهذه فى أى علم :

كاشكى جزتوكسى داشتمى يابمه تودست رسى داشتمى [٩]

ذلك لأن شأن العلم هو بيان الحقائق المسلَّم بها وليس إظهار التمنى والرغبة . قلبٍّ صفحات الكتب العلمية كلها، فلن تجد إطلاقا العبارة التى يكون بناؤها هكذا:

وه كه جدائى شود نقش توازخيال من

تاچه شود بعاقبت در طلب توحال من [١٠]

(٩) المعنى : « ليت أنى ليس لى شخص سواك ، ليتنى أحصل عليك » (المترجم)

(١٠) المعنى : « ليت صورتك لا تبتعد عن خيالى، ترى ماذا يصير حالى فى النهاية وأنا فى طلبك » (المترجم) .

فى لغة العلم ميدان التحرك ضيق ومحدود؛ لأن ألفاظا معينة فقط تستخدم فيه، حتى إن الكلمات التى لها مكان فى الحياة اليومية لا تمر مطلقا من بوابة لغة العلم. وليس لكلمات : شوق ، عشق ، ذوق، فوران، دلال ... وأشباه ذلك مجال فى أى علم.

لغة النثر :

يستعمل النثر - ولو بحسب تعريفنا - لإثبات أمر أو بيان حقيقة أو إرسال خبر ، لغته هى نفسها لغة الكلام ولغة العلم ، لغة ضيقه الميدان ومحدودة ، لها ألفاظ صريحة ومعينة ولا تقبل التبديل .

ولكن لو يرغب الكاتب أن يسلك طريق التأثير فى القارئ ويكشف عن حالة فيه، فإنه بذلك يدخل دائرة نفوذ الشعر ، ويضطر إلى أن يختار لغة الشعر، وفى هذه الحالة تعد كتابته نوعاً من الشعر .

لغة الشعر :

الحقيقة الأولى التى ينبغى أن تقال حول لغة الشعر هى أن اللفظ فيها له اعتباران فى الاستعمال : الأول باعتبار دلالته على المعنى، والآخر باعتبار صورته وهيئته الخاصة (١١) .

الشاعر لا يهمل صورة الألفاظ ، كل كلمة لديه لها وجه يشبه حقا أوجه البشر ، واحد بارد وجاف، جذاب وآسر ، هذا ناعم الملمس ومستحب ، وذلك حاد وغضوب .

الكلمات هنا ليست عملة خرساء ، فلها روح وتمارس أيضا الحب والحقد ، يجمع بين بعضها اللطف والمودة ، ويجتمع البعض الآخر منها على الحدة والخصومة .

الشاعر يتعامل مع هذه الكائنات الحية ، ويعرف جيدا طبيعة ووجه كل واحد منها، يدعو إليه إحداها، ويدفع عنه أخرى ، يصالح هذا بذاك ويفصل تلك عن هذه. وبالتدبير والحيلة يصنع من هذه الأشتات مجموعة تتحرك بميل وتوافق طبقا لأوامره بما يجعله يأسر قلب المستمع وروحه ويحمله إلى ذلك الموضع الذى أراده الشاعر(١٢) .

(١١) هذا الاعتبار الثانى للفظ أى صورته وهيئته الخاصة بما فيها من جرس ورنين ونغمة ووزن موضوع هذا الكتاب فيما سيأتى . (المترجم) .

(١٢) يفيد المؤلف من علماء الاجتماع أيضا فى تكوين آرائه فى اللغة ، وقد اعتبروا اللغة كائنًا حيًا شأنها شأن الظواهر الاجتماعية الأخرى عرضة للتطور المطرد فى عناصرها، وهى تأخذ وتعطى وتستعير=

التسمية :

فى النثر، اللفظ علامة المعنى الواضح الصريح ؛ لأن للكل وجودًا متساويًا فى الذهن ، ولكن ليس من عمل الشاعر بيان هذا اللون من المعانى؛ فهو يتجه بنفسه إلى صيد المعانى ، تلك المعانى ، الشاردة والواردة التى لا يتمكن منها الفكر البسيط للبشر العاديين مطلقا. تلك المعانى التى تبتعد عن ذهن المستفيد والمنتفع والتى قد لا يعرفها أحد الآن حتى تسمى. فى هذا السفر إلى إقليم غير معروف أحيانا يرى الشاعر نفسه أيضا من تلك المعانى الغريبة مثلما يقول « صائب » :

من آن مـــــعنـى دوركـــــروم جــــــهــــــانرا

كـــــــــه بـاهـيـچ لـفـظ آشـنـائـى نـدارم [١٣]

الهدية التى أحضرها الشاعر من هذا السفر غريبة مجهولة ، ويصف « حافظ » سفرا كهذا يقول عنه :

ســاكـنان حــرم ســتـــر وعــفــاف مـلكوت

بامـن راه نشين بـادهء مـــســـــتــانـه زدند [١٤]

أين « حرم الستر والعفاف » هذا ؟ من كان قد ذهب إلى هذا الموضع قبل حافظ ؟ حقا إنه عالم لا وجود له . لقد خلقوا هذا العالم أولا للشاعر وفى ذهن الشاعر ، وهو الذى أخبر عنه للمرة الأولى ، ثم إنه هـو الذى ينبغى أن يسميه ، وقـد سماه « حافظ » « حرم الستر والعفاف » . الآن توجد أماكن أخرى ، ويوجد لفظ أيضا مثل المفتاح يقودك إلى المعبد .

= وتعبير وليس فى قـدرة أحـد أن يقف أمام تطورها . (انظر : اللغة والمجتمع د. على عبد الواحد وافى ص ٧٨ بتصرف . دار إحياء الكتب العربية ١٩٤٦ م) ويفيد من قول « دى سوسور » : « اللغة هى المظهر الاجتماعى للتفاهم ؛ فهى تتعـدى نطاق الفرد الذى لا يـقـوى وحـده على إنشـائها ولا تغييرها . (نقلا عن : مدخل إلى اللسانيات ص ٦٩) . (المترجم) .

(١٣) هو صائب التبريزى ت ١٠٨٠ ، وأحد شعراء القرن الثانى عشر الكبار . ومعنى البيت هو :
« أنا ذلك المعنى الذى طاف العالم ، وليس لى تعرف على أى لفظ » . (المترجم) .

(١٤) المعنى هو :
« ساكنو حرم الستر والعفاف فى الملكوت ، بادلونى أنا المسكين كأس الشراب » . (المترجم) .

اختيار الألفاظ :

لغة النثر من صنع واهتمام المجتمع وليس للفرد أمام تقبلها من سبيل ، ولكن يصنع الشاعر بنفسه لغة الشعر ، الألفاظ مادته ، والمعتمد أنه لم يخلق بنفسه هذه المادة ، ولكنه يختار ما تشتهى نفسه [١٥] . أمامه من الألفاظ بيدر ، وينبغى له مراعاة من أين تهيأ هذا البيدر .

فى سوق النثر هذا نفسه ؛ فإن عملة اللفظ التى تسقط فيه عن الرواج ، لا تقبل التداول ثانية ، بينما فى عالم الشعر ، الشاعر نفسه هو الذى يروج العملات ، ثم لا يكون هنا أى عملة زائفة .

للشاعر فى خزينة الألفاظ القديمة طريق ، وكل الذى امتلكه الأدباء من قبل أو كونوه هو ميراثه ، ومن هنا فإنه هكذا يكون قادرا ، وهو أيضا ينبغى له أن يستغل هذا الرأس مال ، ولو ينفقه إنفاقا صحيحا وفى موضعه فلن ينتقده أحد . لن يقول له أحد من أين أتيت بهذه العملة ؟ فسيتضح أنها إرث عن أبيه .

هذه الحرية والاختيار فى انتخاب الألفاظ تعطيه المجال إلى أن يختار الكلمات ، ليس فقط لبيان المعنى وإنما أيضا لغرض الشكل ، ويجعلها مرتبة على نمط خاص .

(١٥) « لغة النثر » محدودة بالمعنى المقصود فقط ، وينتهى بعدها دورها ، أى أنها مجرد وسيلة ، أما « لغة الشعر » فهى هدف وغاية فى حد ذاتها لا يستهدف من ورائها شىء ، وقد أحسن « بول فاليرى » حين فرق بين « لغة النثر » و « لغة الشعر » مستخدما أسلوب التشبيه ، فيوضح أن استخدام الناثر للغة واستخدام الشاعر لها بمثال استخدام الخطوات بالنسبة لكل من الماشى والراقص فكلاهما يستخدم نفس الخطوات ونفس أعضاء الجسم التى يستخدما الآخر ، ولكن الخطوات بالنسبة للماشى وسيلة توصله إلى هدف معين ، وينتهى دورها بالوصول إلى هذا الهدف ، على حين أن الخطوات بالنسبة للراقص غاية وهدف فى ذاتها ، لا يهدف من ورائها إلى الوصول إلى شىء آخر . هكذا اللغة فى النثر والشعر ، فهى فى النثر بمثابة الخطوات فى المشى ، وسيلة ينتهى دورها بأداء الغرض منها ، أما فى الشعر فهى بمثابة الخطوات فى الرقص ، غاية لا يستهدف بها شىء آخر من ورائها . (انظر مقال فاليرى فى كتاب الرؤيا الإبداعية ص ٣٥ ، ٣٦ ، وأيضا كتاب : عن بناء القصيدة العربية ص ٤٣) . (المترجم) .

اختيار التركيب :

فى تركيب الكلام أيضا يستطيع الشاعر أن يتجاوز عادة جارية هى أن لكل جملة وعبارة فى لغة النثر صورة تركيب بسيطة ومعينة . أما الشاعر فإنه يتعرف على التراكيب المتنوعة ، وفى كل موضع وبحسب رغبته يستخدم واحدا منها يراه أفضل وأنسب لمنظوره .

حدود الاختيار :

لكن لا ينبغى التصور أن اختيار الشاعر فى انتخاب اللفظ وتركيب العبارة لا حدود له ، فلو أننا نعلم أن اللغة ، فى كل حال ، وسيلة توضيح وإدراك ، لاضطر إلى أن يقف على أجزائها وتركيباتها .

حقا هذا ؛ لأن لغة الشعر أيضا تشبه لغة الكلام فى أن لها حداً وقيداً ، وتجاوز الشاعر عن حدود لغة الكلام لا يجعله مرة واحدة حرا ومختارا ، بل إن القيود الأخرى ستظهر له ، وسيكون الشاعر مضطرا إلى أن يقبل قسما كبيراً من قيود لغة الكلام ، ذلك لأنه من الممكن فى غير هذا الحال ألا يدرك أحد منظوره ، أو يعده أهل اللغة غريباً عليها ، ولكن علاوة على هذا ، فإن لغة الشعر تتبع قيوداً أخرى أيضًا ؛ لأنها تتخذ من السنن الأدبية مصدراً لها .

بعض الألفاظ التى تستعمل فى لغة النثر ، من الممكن أن تستعمل في الشعر بصورة أخرى . الشاعر يختار واحدة من الصور الممكنة حسب هواه وحسب تناسب النغمة والوزن الذى يحكمه ؛ فعلى سبيل المثال يقول فى « سياه » « سيه » و « هوش » « هش » [١٦] ، ولكن حريته في هذا الأمر محدودة باستعمالات الشعراء السابقين ، بمعنى أنه لا يستطيع – على سبيل المثال – أن يستعمل « چاشم » في موضع « چشم » و « كَش » بمعنى « كُوش » [١٧] .

(١٦) معنى كلمة « سياه » : أسود ، وكلمة « هوش » : عقل . والكاتب هنا يتعرض لقضية تشبه تاما قضية تعرض بعض الشعراء أحياناً لاستعمالات نثرية أو عامية في لغتهم الأدبية لضرورة الشعر أو لتمثلها نمطا أسلوبيا عندهم . (المترجم) .

(١٧) چشم » بمعنى : « عين » ، « كوش » بمعنى : « أذن » ، والمؤلف يقصد هنا أن حرية الاستخدام مقيدة بقيد الاستعمال وعدم الخروج عن المألوف أو المستعمل ، فإن جاز هذا مع « سيه » و « هش » فلا يجوز هنا مع « چاشم » و « كش » ، فالأولى (سيه وهش) قد استعملت من قبل ، ويستخدمها العامة في لغة كلامهم وتجيزها الضرورة الشعرية ، أما الثانية (چاشم وكش) فلا وجود سابق لها فى اللغة والمعجم والاستعمال ، ولذا اشترط المؤلف استخدام الشعراء السابقين لحرية الاستعمال . (المترجم) .

فى تركيب الكلام أيضا من الممكن أن يختار صورة من الصور المعينة والمجازة . مثلا فى عبارة « چشم سياه تو » التى هى تركيب عادى ومستعمل ، فلو يرغب الشاعر ويحسن التصرف ويقول « سياه چسم تو ... » ؛ فهو لم يصنع هذا الترتيب من نفسه لكنه تعلمه من استعمال الشعراء السابقين ، ولكنه لا يستطيع مطلقا أن يقول فى هذا المعنى « سياه تو چشم ... » ، ذلك لأن عبارته بهذا الشكل لن تكون فارسية ، ولن يجد أحد لها منظورا (١٨) .

ثم إن لغة الشعر ميدانها أكثر اتساعا ، والشاعر فى انتخاب الألفاظ وأنواع التعبير أكثر حرية ، ولكن لاختياره ولحريته حدا ، الحد الذى عندما يتجاوزه ، فإن خللا سيحدث فيما يهدف إليه وهو بيان المعانى .

فائدة هذا الاختيار :

هذا الاختيار وهذه الحرية فى لغة الشعر لا تكون فقط من أجل الإبداع والهوس ، فينبغى على الشاعر أن يفيد من هذه الوسائل حتى يستطيع أن يخلق نغمة ووزنا خاصا يمكن له أن يستقر فى قلب المستمع ويثير حالة فيه .

موسيقى الألفاظ :

النغمة ووزن الشعر ، موسيقى الألفاظ ، حتى الآن ما بحث حول قواعد هذه الموسيقى إن هو إلا قليل جدا . فى كتب اللغة والقواعد وفنون الأدب ، دائما ما يضعون اللفظ باعتبار الدلالة موضع الكلام ، هناك علم آخر ينبغى له أن يوجد حتى تقع الكلمة فيه موضع البحث من ناحية القيمة الفنية والتأثير العاطفى .

الدخول فى مثل هذا التحقيق غاية فى الصعوبة ، ولكن لا يجب الانسياق دائما وراء الشيء السهل .

(١٨) معنى « چشم سياه تو » هو : « عينك السوداء » ومعنى « سياه چشم تو » هو : « سواد عينك » والمعنى وإن كان مختلفا بسبب التقديم والتأخير ، إلا أنه جائز ومستعمل وقريب من الذى أثاره « عبد القاهر الجرجانى » فى هذا الشأن فى « دلائل الإعجاز » حول « واشتعل الرأس شيبا » . أما « سياه تو چشم » فليس لها معنى يتفق مع اللغة روحا واستعمالا ، ولم يسبق استخدامها أو استخدام ما يناظرها ، ولهذا فإن حرية الشاعر فى الاختيار مقيدة باستعمال السابقين وعدم الخروج عنه . (المترجم) .

موسيقى الألفاظ

مقدمة :

الشوق لإدراك سر كل شيء يكون فطريا لدينا ، ولكن التهرب من الصعب وتجنب المشاق أيضا ممزوج في طبيعتنا : الصفة الأولى تدفعنا إلى طلب المعلم وتوجد المعرفة ، أما الصفة الثانية فهي تكبلنا لأننا نسعد بها جدا ونلتمس لأنفسنا الأعذار ونكف عن الطلب . من بين كل الأشياء التي تعتمل في ذهننا تلك التي تجعل إدراك المقدمة وأسبابها أكثر صعوبة هي حالاتنا النفسية . لماذا ينفر القلب من إدراك أمر ؟ لماذا يحدث وجد وطرب من رؤية منظر ؟ لماذا يثير سماع نغمة فينا اضطراباً ووجداً ؟ أي سر خفي في هذه الأمور يعتمل في قلوبنا وأرواحنا ؟

نحن نتهرب من الإجابة على هذه التساؤلات ، نحن نسميها « السر » ، ونلتمس العذر بأن « أي عالم في الدنيا ليس له اطلاع على هذا السر » .

حقا ، إن تحقيق رابطة بين الأشياء الخارجية والحالات النفسية أمر في غاية الصعوبة ، والآن لم تتقدم معرفتنا في هذا الطريق بخطى محكمة ، ولكن معرفة المقدمات ، أي الأشياء نفسها ، ليست بهذه الصعوبة .

نحن نصف كل الأشياء التي تبدي مشاهدتها وإدراكها في القلب لذة ومتعة بصفة « الجمال » ، فما حدود هذه الصفة ؟ ربما لا يكون من السهل وصف الجمال الطبيعي ، لماذا هذه الوردة جميلة أو أنها أجمل من تلك الوردة الأخرى ؟ أين يكمن سر هذا الجمال ؟ في اللون أو في تناسب الشكل ؟ ما ميزان ومقياس هذه الصفات ؟ لماذا نشعر باللذة من رؤيتها ؟ في أشعة الشمس وقت الغروب على حافة الجبل المطلي بالثلج ، أي تناسب وكمال يأخذ بمجامع القلب هكذا ؟

إدراك هذه الظواهر ليس صعبا في حد ذاته ، لكنه أيضًا لا يحتوي على نفع ؛ فهذه الأمور لم نكتشفها حتى نتتبع أسرارها تفيدنا في تجديد وتكرار نظائرها .

أما المحاسن الفنية فهي من صنيعنا وخلقنا ، لكن ينبغي أن نقدر على تحليل وفحص أمرها ، هذا الأمر ممكن ولازم ومفيد أيضًا .

نحن نعلم أن للفن جانبين : الأول إبداعي والآخر إدراكي ، هذا الذي هو صانع وخالق ، يصل إلى الهدف عن طريق معرفة رموز عمله بصورة أسهل وأفضل ، وذلك الذي عليه أن يدرك الفن ويتذوقه لو يعلم كيف نظر الفنان إلى هذه المسائل وكيف واجه المشاكل . وإلى أي مدى قد وصل مقصوده إلى الكمال فإنه يكون قد عرف قدر عمله

بصورة أفضل ، ويشعر من إدراك ذلك بلذة أعظم ، ثم إن معرفة رموز عملية خلق الفن مفيدة للفنان ولعاشق الفن أيضاً .

نحن نعشق معظم الفنون ، ولكن نقتنع منها بإدراك إجمالى أو كسب لذة مختصرة ، الإدراك الأعظم واللذة الأعمق يتطلبان العمل والكفاح ، وهذا ما لا يتلاءم مع المتقاعس .

نحن نستميح العذر ؛ لأن هذه الحقائق « تدرك ولا توصف » أى « دريافتنى است كفتنى نيست » ، فلا نعلم أن ذلك الذى لا يوصف هو الحقائق ؛ لأنها مبهمة فى ذهننا ، أى أننا لم ندركها بصدق .

ومن جملة هذا ، فذلك الذى هنا قد أطلق عليه « موسيقى الألفاظ » . نحن نسمع شعرا ، ويعترينا منه متعة ولذة . نصف هذه اللذة نتاج صور ذهنية قد استدعت إلى ذهننا معنى ألفاظ ذلك الشعر . أما النصف الآخر فإنه يحدث من صور تلك الألفاظ أى من تركيب أصواتها [1] .

ونقول على الإجمال : « الشعر لحن جميل » من غير أن نعلم لماذا هو « لحن جميل » ؟ وكيف تؤلف وترتب أصوات الكلام التى تصدق عليها صفة « لحن جميل » ؟ معرفة هذه الحقائق توجب الاهتمام والدقة مع ما بها من قصر واختصار .

الشعر مجموعة أصوات :

أكثر من ذلك الذى سيرد فى هذا البحث يجب أن نعلم أن ذلك الذى سيقال عن الشعر من نغمة ووزن متعلق بصورة « سماعه » وليس بصورة « كتابته » .

حقا إننا حينما نفتح ديوان شاعر ، وننظر إلى كتابته سندرك إما أنه شعر وموزون وعذب النغمة وجميل أو لا ، ولكن إدراكنا هذا هو نتيجة ؛ لأنه سيرد إلى الخاطر من رؤية صورة « كتابة الألفاظ » صورة « سماعها » . إذا لم يكن لعلامات الخط استدعاء أصوات ، أى علامات ترشد الذهن إلى معانى خاصة بدون واسطة الصوت واللفظ ، فمن المحال أن يتصور لها نغمة ووزن .

(١) تلك هى القضية التى يهدف إليها المؤلف من دراساته هذه . (المترجم) .

ثم إن النغمة والوزن صفات لها اختصاص الصوت ، الصوت أمر فيزيائى ؛ أى أنه الشيء الذى كان يحدث فى الخارج عن ذهننا ، ونحن نعرفه بواسطة حواسنا ، ويمكن تحليل هذا النوع من الأشياء ، أى بإعادة معرفة أجزاء وعوامل وصورة تركيبها .

ما الصوت ؟

الصوت باعتباره أمرًا خارجيًا هو هزات أو ذبذبات ، وباعتباره أمرًا ذهنيًا هو إدراك ؛ لأنه يحدث من لحظة وصول هذه الذبذبات إلى الأذن وانتقالها إلى مراكز السماع فى المخ (٢) .

خواص الصوت :

ذبذبات الصوت يمكن أن تحدث بالنسبة إلى زمن السرعة أو البطء ؛ بمعنى أنه فى زمن واحد ، وليكن ثانية واحدة مثلا ، فإن عدد الذبذبات يزيد أو يقل ، ومن هذا الاختلاف يأتى الارتفاع والإنخفاض (زيرويم) ؛ فكلما يزداد عدد الذبذبات فى الثانية ينخفض الصوت أكثر ، وكلما يقل العدد يزداد ارتفاع الصوت .

قوة الذبذبات أيضا يمكن لها أن تزيد أو أن تقل ويسمون هذه الصفة بالشدة ، شدة الصوت قابلة لأن تسمع من مسافة أبعد .

(٢) دراسة الصوت بطريقة فيزيائية - كما سماها - هى دراسة معملية قائمة على معرفة ذبذبة الصوت وكيفية تكوينها ودرجة الارتفاع والانخفاض للصوت وكيفية انتقال هذا الصوت من المتحدث إلى المستمع.
وهناك دراسة أخرى للصوت تسمى الدراسة الفسيولوجية (النطقية) تلك التى تعنى بدراسة مخارج الأصوات وصفاتها من حيث الهمس والجهر والانفجار والاحتكاك ، وكذلك الأصوات المركبة والازدواجية والأصوات المائعة (السيالة أو المكررة أو الجانبية) والأصوات الأنفية .
وهناك دراسة أخرى للصوت هى دراسة الصوت السمعى ، وتنقسم إلى قسمين :
(أ) دراسة الصوت السمعى دراسة نفسية للمستمع .
(ب) دراسة الصوت السمعى دراسة فيزيائية للجهاز السمعى .
ونميل إلى أن « خانلرى » قد أفاد من هذه الدراسات فى نقاط البحث المختلفة - حسب المقتضى - وإن كان قد أفاد فى هذه النقطة بالذات من علم الأصوات السمعى . ودراسات « خانلرى » الصوتية المختلفة فى هذا الكتاب توحى بأنه عالم فى هذا العلم ، كما أنه يحسن الإفادة منه لخدمة موضوعه . (المترجم) .

الجرس أو الطنين هو صوت يحدث من ذبذبات فرعية تتفق وتتواءم مع الذبذبات الأصلية . الصوتان اللذان يصدران من آلتين موسيقيتين مثل « الكمان » و « البيانو » يمكن لهما أن يتساويا فى الارتفاع والانخاض (زيرويم) والشدة ، ولكن أذننا تميز بين هذين الصوتين . ويكون هذا الاختلاف قد برز من جرس الصوت أى الذبذبات الفرعية .

من الممكن لكل صوت مع صفات الأنواع الثلاثة السابقة [٢] أن يقل أو أن يزيد فى زمن ممتد ، ويسمون هذا الامتداد كمية الصوت .

أصوات الكلام :

الكلام عبارة عن مجموعة أصوات متتابعة تظهر بواسطة أعضاء النطق . أحد هذه الأصوات ، بخلاف ذلك الذى يلاحظ لأول وهلة ، لا يكون حرفا بل هو تركيب من عدة أحرف تسمع فى لحظة حدوث واحدة بلا مسافة وقطع ، ونسميها « مقطعا » أى (Syllabe) .

الكلمة عبارة عن مقطع واحد أو عدة مقاطع تكون علامة لمعنى واحد .

كل الصفات التى ذكرت للصوت على إطلاقه لها وجود أيضا فى أصوات الكلام ، الجرس أو الطنين سبب تمييز الحروف بعضها عن بعض خاصة الحروف المصوتة (Voyelles) ثلاث خواص أخرى لا تتساوى فى كل اللغات . فى بعض اللغات يكون لأصوات الكلام كميات ثابتة ولها من ذلك نسبة معينة ، وفى لغات أخرى الكميات والنسب قابلة للتغيير ومختلفة ، وتكون المقاطع الشديدة بالنسبة إلى المقاطع الأخرى بارزة ومميزة فى لغة ، وخفيفة ومختفية فى لغة أخرى ، التفاوت فى ارتفاع وانخفاض المقاطع أيضا ليس متساويا فى كل اللغات .

(٢) هى : الجرس والطنين ، الارتفاع والانخفاض (زيرويم) ، الشدة (المترجم) .

ما الوزن ؟

ذلك الذى يسمى فى الاصطلاح بالوزن هو نظم ثابت ؛ لأنه يقبل مجموعة من الأصوات ، وبسبب العلاقة التى تظهر ذلك النظم وسط الأصوات المتعددة تصبح عدة أصوات مجموعة واحدة (٤) .

وزن الشعر :

على حسب هذا التعريف يكون « وزن الشعر » نظماً يقع فى أصوات الكلام ، من المؤكد أن هذا التعريف كلى ومبهم ، ولكنه فى المقابل يشمل كل أنواع وزن الشعر .

الأدباء القدماء فى كل إقليم قد عرفوا وزن الشعر تعريفا يحتوى فقط على ذلك النوع من الشعر الذى كان موجودا فى لغتهم ، ولهذا السبب – على الأغلب – ، أطلقوا على الأنواع الأخرى للوزن لفظاً غير صحيح أو مجازياً (٥) .

لو نقبل هذا التعريف الكلى ونهتم أيضا بخواص الأنواع الأربعة للصوت التى ذكرناها ، فإننا نصل إلى هذه الحقيقة ، وهى أن وزن الشعر يمكن أن يحتوى على عدة أنواع ، بمعنى أن النظم يوجد بين الأصوات على حسب خاصية من الخواص الأربعة للصوت ، هذه الأنواع عبارة عن :

١ – الوزن الكمى (Duantitatif أو Prosodique) أى الوزن الذى يكون قد نظم فى تلك المقاطع على حسب الكمية أو القصر والعلو ، هذا النوع من الوزن نفسه مستعمل فى الفارسية والعربية ، ونسميه فى هذه اللغات « الوزن العروضى » ، (٦) كما يوجد أيضا هذا النوع من الوزن فى السنسكريتية واليونانية واللاتينية .

(٤) هى التى تسمى فى اللغة العربية بالتفعيلة ، وإن كان المؤلف يهدف إلى قول آخر هو المقطع كما سيأتى . (المترجم) .

(٥) يقصد بذلك « نصير الدين الطوسى » فى كتابه « أساس الاقتباس » ص ٥٨٦ ، وقد سمى هذا النوع بالوزن المجازى ، وقال عنه « هو هيئة تكون للكلام بسبب تساوى الأقوال وكونها متشابهة من حيث الظاهر ، كما كان فى الأشعار الخسروانية القديمة » . (المترجم) .

(٦) أى الارتفاع والانخفاض ، والشدة ، والجرس والطنين ، والكمية . (المترجم) .

٢ – الوزن النبرى (Tonique) هو المرتب فى تلك المقاطع على حسب الشدة والضعف ، وهذا النوع من الوزن يستعمل فى اللغات التى تكون فيها شدة بعض من مقاطع الكلمة واضحة وبارزة بالنسبة للمقاطع الأخرى ، هذا النوع من الوزن مستعمل فى اللغتين الألمانية والإنجليزية [٧] .

٣ – الوزن المبنى على ارتفاع وانخفاض [٨] أصوات الكلام (Hauteur) ، هذا النوع من الوزن يوجد فى بعض من اللغات ذات النبر المقطعى ولا تقبل الصرف [٩] من مشرق آسيا (مثل الصين) .

٤ – الوزن العددى [١٠] (Arithmetique أو Numerique) الذى يكون فيه أيضا بناء النظم هو تساوى عدد المقاطع فى أجزاء الوزن أو المصاريع ، فى الشعر الفرنسى أساس الوزن هو نفسه تساوى عدد الأصوات ، بعض من كتاب الفارسية المتأخرين يسمون الوزن العددى على سبيل الخطأ بالوزن المقطعى .

موسيقى الألفاظ :

ذلك الذى تحدثنا به حول اختصاص واحد من أنواع الوزن بكل لغة كان لبيان هذا المعنى ، وهو أن أساس موسيقى الألفاظ فى كل لغة قد وضع على ذلك النوع من الوزن . أما الآن فإننا نعلم أن كل خواص الأنواع الأربعة للصوت لها وجود أيضا فى

(٧) أيضا لا وجود لهذا النوع فى العربية ؛ فهى ليست لغة نبرية . (المترجم) .

(٨) المصطلح الفارسى هو « زيروبم » ، ويترجمه البعض بالارتفاع فقط ، بينما نفضل « الارتفاع والانخفاض » لتعرض الصوت للصفتين . (المترجم) .

(٩) أى لا تقبل تعدد صيغ وأبنية الكلمة الواحدة . (المترجم) .

(١٠) أخذت هذه الأنواع الوزنية الأربعة عند المؤلف اهتماما زائدا فى كتابه الآخر « وزن شعر فارسى » ، وربما عاد اهتمام المؤلف بذلك هو أن هذا الجزء قوام أى دراسة لوزن الشعر وإن كان المؤلف قد فصل فى الكتاب الآخر – وزن شعر فارسى – واختصر هنا فلاختلاف الغرض فى العملين ؛ ففى كتاب « وزن شعر فارسى » يدرس « خانلرى » العروض تفصيلا فيكون هذا الكلام عنده هدف ، أما هنا فتكفى الإشارة – مثلما فعل ؛ لأن الغرض هنا – بالإضافة إلى القول بالنظام المقطعى للعروض الفارسى – هو تركيز المؤلف على أهمية موسيقى الألفاظ أى هيئة اللفظ الخاصة وما بها من جرس ورنين لخدمة النغمة والوزن قبل المعنى . (المترجم) .

أصوات الكلام ، ونحن ندرك أن موسيقى الألفاظ ليست نتاج خاصية من تلك الخواص وحدها ، بل إن هذه الخواص كلها تدخل وتشترك فى إيجاد هذه الموسيقى .

لأجل البحث عن نغمة شعر كل لغة ينبغى أولا معرفة العامل الأصلى للوزن الذى هو فى حكم القالب الموسيقى ، ثم وضع العوامل الأخرى موضع التحليل والاطلاع .

بناء الوزن فى الشعر الفارسى :

اللغة الفارسية الدرية ، أى اللغة التى نقرض الشعر بها من اثنى عشر قرنا مضى حتى الآن ونكتب بها الكتب ، من جملة اللغات التى للحروف المصوتة فيها Voyelle كميات أو امتدادات ثابتة ، وبالطبع ، فإن كمية مقاطعها أيضا بارزة وثابتة ، ولهذا السبب فإن بناء الوزن فى اللغة الفارسية يكون على نظم كان يوجد بين مقاطعها على حسب كمياته .

لدى الأدباء ، مثلما هو معروف ، أن الإيرانيين قد تعلموا هذا الوزن من نظم أصوات الكلام من العرب ، فإذا كان إثبات هذه العقيدة ليس سهلا ، فإن ردها أيضا صعب ، ولكن يمكن الشك فيها .

نحن نعلم أن الفارسية من مجموعة اللغات « الهندو أوربية » . فى اللغة الهند أوربية القديمة - التى هى أم كل لغات هذه الأسرة ، أصوات لها - مثل فارسية اليوم - كمية ثابتة . فى السنسكريتية - التى هى شقيقة لغات إيران القديمة - جعلت بناء الوزن على الأصل نفسه . فى اللغات الأرمنية القديمة واليونانية واللاتينية - وهم أقارب اللغة الفارسية - يوجد الوزن الكمى . فى النماذج الأولى التى بقيت من الشعر الفارسى الدرى أيضا هذا النوع من الوزن ، فضلا عن هذا كله ، الوزن الكمى (أو العروضى) متناسب مع بناء اللغة الفارسية ، وهكذا فى كل لغة مثلما سنفصل فيما بعد ، إذا لزم أن يوجد لها وزن فلا يمكن أن يكون سوى هذا الوزن [١١] .

(١١) يشير هنا إلى أن بناء الوزن فى اللغة الفارسية يقوم على نظام مقطعى خلاف لما هو سائد بين الناس والأدباء من أنه يقوم على نظام الحركات والسواكن - أى النظام العربى - معتمدا على وجود الوزن المقطعى الكمى ، ولقد تناولنا هذا الموضوع بالدراسة والتحليل فى المقدمة الدراسية لهذا العمل ، ويمكن الرجوع إليها . (المترجم) .

وزن الشعر الفارسي

وزن الشعر فى اللغة الفارسية ، شأنها فى ذلك شأن اللغات السنسكريتية واليونانية واللاتينية ، مبنى على كمية أصوات منطوقة ، وفى اللغة العربية أيضا بناء الوزن على هذا الأمر نفسه ، ومن هنا كان الأدباء القدامى يعتقدون [1] دائما أن الإيرانيين قد تعلموا أصول وزن الشعر أو حتى فن الشعر من العرب .

ولسنا هنا فى هذا البحث بصدد قبول هذا الرأى أورده ؛ فنحن نريد أن نتحدث بصورة مجملة عن أصول الوزن فى الشعر الفارسى ، ثم نهتم بالحقائق الأخرى لموسيقى الألفاظ .

لمعرفة أوزان الشعر العربى ، وضع الخليل بن أحمد فى القرن الثانى الهجرى قواعد أطلق على مجموعتها اسم « العروض » وهى المستعملة الآن . فى الفارسية أيضا ، التى يتحد بناء وزن شعرها مع العربية ، قد قبلوا هذه القواعد نفسها ، ورغم أنهم سمحوا لأنفسهم بالتصرف الجزئى فيها طبقًا لمقتضيات اللغة ؛ فإنهم لم يغيروا فى أصولها .

لقواعد العروض عيبان : الأول أنه بالغ التعقيد وتعلمه شاق ، الآخر أنه لما كان هذا العلم قديما جدا فإنه لم يكن على أصول علمية محكمة [2] . وعلى فرض تعلمه على ذلك النحو فإنه يصعب تتبع ما به من حقيقة الوزن وعلاقة ونسبة الأوزان المختلفة بعضها ببعضها الآخر ، ولهذا سنبحث عن أسس وزن الشعر الفارسى وقواعده بأصول وأسلوب آخر ، ولكن ينبغى معرفة أن هذا بحث مختصر جدا ، ولو يرغب أحد فى تفصيل أكثر فيمكن له أن يرجع إلى كتاب « وزن شعر فارسى » [3] .

(١) نحترم المؤلف لأنه استغرق فى الجوانب العلمية فقط ، وابتعد عن الشعوبية والعصبية ، وإن كان قد سعى إلى قلب الحقيقة هنا باستخدام مصطلح « الاعتقاد » ؛ فقد خسر الكثير وظلت الحقيقة التى يعرفها الأدباء على اختلاف أجناسهم واضحة وإن أغمض عينيه حيالها ، ولهذا يلاحظ القارئ أننا اختلفنا ونختلف معه فى نقاط عديدة . (المترجم) .

(٢) نقطة شعوبية وعصبية أخرى وقع فيها المؤلف هنا ، فقد نتفق معه على صعوبة علم العروض ، أما القول بأنه ليس على أسس علمية محكمة فهو قول مجاف للحقيقة ، وسبق أن وضحنا أسس هذا العلم العلمية فى المقدمة الدراسية لهذا العمل ، ويمكن الرجوع إليها . (المترجم) .

(٣) وزن شعر فارسى . للمؤلف . چاپ دوم . ١٣٤٥ . (جامع المقالات) . سبق أن أشرنا إلى هذا الكتاب وترجمته إلى العربية وموضوعه والفرق بينه وبين هذا الكتاب مع تشابه الاسم بينهما وبعض الأفكار ، وإن اختلف الموضوع بينهما والمنهج . (المترجم) .

الحرف :

حيثما نجزئ سلسلة أصوات الكلام نصل بها إلى الوحدات التى لا تقبل التجزئة مرة أخرى ، ونسمى هذه الوحدات التى لا تجزأ بـ « الحرف » (٤) .

يجب تقسيم الحروف من خلال هذه النظرة التى هى موضوع بحثنا إلى مجموعتين : صامت ومصوت (٥) .

الصامت والمصوت :

الحروف الصامتة (Consonne) تأتى من انسداد طريق النفس فى نقطة من نقاط جهاز النطق (الحلق ، الفم ، الشفة) وإعادة فتحه فجأة ، أو من تضييق ممر النفس فى نقطة من هذه النقاط . فى الحالة الأولى يسمع صوت يشبه الانفجار مثل « ب » و« پ » و« ك » و« گ » فى الفارسية .

فى الحالة الثانية يصل إلى الأذن صوت احتكاكي نتيجة لاحتكاك الهواء بجوانب ممره الذى قد صار ضيقا ، مثل صوت « ف » و« و » و« س » و« ز » و« خ » وما يشبهها فى النطق الفارسى (٦) .

أما المصوت Voyelle فإنه يطلق على الحروف التى لا ينسد أو يضيق ممر النفس فى حالة أدائها ، بل إنه يبقى مفتوحا بكمية قليلة أو كثيرة ، ويمر الهواء بين أعضاء النطق بحرية ، ويسمون بعض المصوتات فى الفارسية والعربية بـ « الحركات » ،

(٤) يجب أن نلاحظ أن ثمة فرقًا بين مفهوم الحرف والصوت ؛ فالصوت هو الأثر المنطوق ، ويظهر فى صورة حرف أو أكثر ، أما الحرف فهو الأثر المكتوب للصوت ، وأعتقد أن هذا هو ما يعنيه « خانلرى » بهذا التعريف بدليل أنه قسم الحرف – بعد ذلك – إلى صامت ومتحرك أو مصوت مع أننا نعلم أن هناك فرقًا بين الصوت والحرف ، ولعله يقصد بالحرف « الفونيم » فى اللغة الإنجليزية أو ما يسمى بالوحدة الصوتية (Unit) . (المترجم) .

(٥) تعددت المصطلحات فى هذا الأمر خاصة المصوت إلى : صائت ، حركات ، حروف المد واللين . ولقد فضلنا هنا مصطلح « مصوت » لاستعمال المؤلف له من ناحية واستعماله اللغوى فى اللغة العربية من ناحية أخرى . (المترجم) .

(٦) فضلنا استخدام مصطلحى « الانفجار » و« الاحتكاك » من بين عدد المصطلحات المختلفة لشيوعهما . (المترجم) .

ولا يحصرونها فى عداد الحروف فى كتابتها ، بل إنهم يضعونها أسفل الحروف وأعلاها على شكل علامات (فتحة - كسرة - ضمة) ويسمون البعض الآخر من المصوتات بـ « حروف المد » ويكتبونها على أشكال (ا - و - ى) . هذا الاختلاف فى المصطلح والخط لا يجب أن يوقعنا فى الخطأ .

المصوتات الفارسية :

فى الفارسية الدرية ستة مصوتات بسيطة ومصوتان مركبان ، ويكون وجه تمييز المصوتات بعضها عن بعضها الآخر هو جرسها أو طنينها ، ولكن تفاوتا آخر موجود بينها يبيح عن مد زمنى لهذه الأصوات ، وعن طريق هذا التفاوت نقسم المصوتات الفارسية إلى مجموعتين : قصيرة وطويلة .

المصوتات القصيرة فى الفارسية ثلاثة : a (فتحة) e (كسرة) o (ضمة) [٧] .

من المصوتات الطويلة لدينا ثلاثة مصوتات بسيطة هى : à (ا) î (أى) ù (و) [٨] .

عدد المصوتات الفارسية المركبة اثنان : الأول هو المصوت الموجود فى كلمات مثل « نو » و « دو » (أمر الفعل دويدن) الآخر هو الحرف الذى يسمع فى الكلمات مثل « مى » و « رى » . فى المصوت الأول أى ô الجزء الأول حرف شبيه بالمصوت القصيرة (ضمة) والجزء الثانى شبيه الطويل û .

المصوت الثانى أيضا مركب من جزئين الأول مصوت قصير e (كسرة) والثانى مصوت طويل î ، ولكن هذا التركيب ليس كذلك ؛ لأنه يمكن فصل الأجزاء بعضها عن بعض ، بل إن الحس السمعى لنا يدرك كل واحد من هذين المصوتين بصورة منفردة [٩] .

(٧) تقابل الحركات القصيرة (الفتحة ، الكسرة ، الضمة) في اللغة العربية . (المترجم) .

(٨) تقابل الحركات الطويلة (ا ، و ، ى) فى اللغة العربية . (المترجم) .

(٩) هذا الصوت المركب فى الفارسية له وجود محدود للغاية فى العربية تحت مسمى الحركات المزدوجة ، ويرى د. عبد الرحمن أيوب فى كتابه أصوات اللغة ص ١٧٢ الطبعة الثانية ١٩٦٨ م ، ولكن من الأوفق - عند الدراسة التنظيمية - اعتبار كل منها صوتين منفصلين بالرغم من أنها من الناحية الوصفية البحتة لا تفترق عما نسميه فى لغة كالإنجليزية بالحركات المزدوجة . ومثال ذلك فى العربية « أو » و « أى » ، ويضيف : « ومعنى كون الحركة مزدوجة أن جزءها الأول شبيه من الناحية السمعية والأدائية بحركة من الحركات ، وأن جزءها الثانى شبيه بحركة أخرى » (المترجم) .

الابتداء بالمصوت محال :

فى اللغة الفارسية لا تقع الحروف المصوتة إطلاقا فى أول الكلمة [١٠] ، ودائما ما يتقدمها حرف صامت . الحرف الذى وقع فى أول الكلمة فى كلمات مثل « اكر » و « امروز » و « إدراك » أو « آزرم » و « أو » و « إيران » هو الحرف الصامت « الهمزة » [١١] وليس المصوتات التى ستأتى فيما بعد .

المقطع :

مثلما قلنا إن أصغر جزء يمكن الحصول عليه من تجزئة أصوات الكلام هو الحرف . أما الحرف فهو ليس أحد أصوات الكلام ، ذلك لأن معظم الحروف لا تؤدى بمفردها ، وإذا استطاع بعضها أن يؤدى بمفرده فإنها لا تبقى وحدها فى أصوات الكلام ، ولا تبنى كلمة ، أى لفظ له معنى ، من حرف واحد فقط [١٢] .

ولكن أحد أصوات الكلام هو المقطع (Syllabe) ، وهو يتركب من عدة حروف تسمع فى نفس واحد بلا فاصلة ومقاطع .

(١٠) لها وجود فى اللغات الأوربية ، ويرى د. عبد الرحمن أيوب فى كتابه أصوات اللغة ص ١٤٢ أن لها وجودا محدودا فى العربية كنطقنا لبعض الكلمات الإنجليزية مثل كلمة (nto) وفى نطقنا للكلمة الإنجليزية (am) . (المترجم) .

(١١) نتج هذا عن طريق تأثر كتابة الإيرانيين بالخط العربى وكتابتهم به كنوع من تيسير الثقافة العربية على متعلميهم وفى تسهيل تداول . ويضيف د . محمد غنيمى هلال فى مقدمته على مختارات من الشعر الفارسى ص ٨ : وما لبث أن أثرت الأصوات والحركات العربية بصورتها الكتابية فى تغيير نطق بعض الكلمات الفارسية ، وفى إضافة ألف الوصل فى أول الكلمة تفاديا من البدء بحرف ساكن كما كانت عليه حال اللهجات الإيرانية من قبل . (المترجم) .

(١٢) تفسير المؤلف هنا يميل إلى الجانب النظرى أو التعليمى أكثر منه من الجانب التطبيقى ؛ لأن المقطع مجموعة من الأصوات التى تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة ، ويمكن تقسيم الكلام إلى مقاطع بمجرد السماع ، ولكن ليس من الممكن على وجه التحديد تعيين النقطة التى ينتهى عندها مقطع ليبدأ بعدها المقطع الذى يليه ؛ لأن الكلام الإنسانى متداخل الأجزاء بحيث يكتسب الجزء القوى شيئا من ضعف الجزء الضعيف الذى يليه أو الذى يسبقه ، وبالعكس يكتسب الضعيف شيئا من قوة سابقة أو لاحقة . (ارجع إلى د . أيوب فى أصوات اللغة ص ١٣٩) . (المترجم) .

يقسمون الكلمة من ناحية أجزائها البسيطة إلى « حروف » ، ويمكن تركيب كل جزء من هذه الأجزاء مع جزء آخر ؛ فيحصل عن ذلك مقاطع منفصلة .

مثلا فى كلمة « ما » يوجد جزءان « م » و« ا » ، الجزء الأول يظهر فى التركيب مع الحروف ، أى الأجزاء البسيطة الأخرى ، أصوات « مو » و« مى » ، وحينما نركب الجزء الثانى مع حروف « ب » و« ج » ينتج من ذلك أصوات « با » و« جا » . أما الأجزاء البسيطة فلا تقع وحدها فى الكلام .

المقطع ، وهو أحد أصوات الكلام ، يتركب دائما من عدة أجزاء بسيطة ، أى من عدة حروف ؛ لأن من المحال أن يكون المصوت واحداً منها [١٣] المقطع أحيانا يكون كلمة منفردة ، أى تدل على معنى مستقل ، مثل پاومو ومى وكه ودل ، ولكن غالبا ما تأتى الكلمة من تركيب عدة مقاطع مثل پيداوپايان ومداد وكتاب وما يناظر ذلك .

أنواع المقطع :

نقسم المقطع من حيث الكمية ، أى مده الزمنى إلى نوعين : مقطع قصير ومقطع طويل .

يحصل المقطع القصير فى الفارسية من تركيب صامت واحد مع مصوت قصير واحد (حركة) [١٤] مثل « كه » و« به » ؛ لأن الأولى مركبة من « ك » ومصوت (كسرة) ، والثانى قد جاء من تركيب « ب » مع المصوت نفسه [١٥] ، أو مثل المقطع الأول لكلمات « كتاب » و« قلم » و« كدام » .

المقطع الطويل فى فارسيتنا قسمان : الأول المقطع الذى يأتى من تركيب صامت واحد مع مصوت طويل واحد . مثل : « ما » و« او » و« بى » [١٦] ، والآخر يأتى من

(١٣) يوجد فى العربية مقطع مكون من صوت واحد وهو النطق المصرى لهذا المقطع فى حالة النداء على شخص لا نذكر اسمه بـ « س » ويحللها د. أيوب ص ١٤٢ بأنها تمثل السين الساكنة قمة المقطع ، أما قاعدتاها فتتمثلان فى السكوت السابق عليها والسكوت اللاحق لها . (المترجم) .

(١٤) يسمى هذا التركيب فى الصرف العربى وقواعد اللغة الفارسية « بالحرف المتحرك » (جامع المقالات) .

(١٥) هو المقطع القصير : ص ح . أى (صامت ومتحرك بحركة قصيرة) . (المترجم) .

(١٦) هو المقطع الطويل المفتوح : ص ح ح . أى (صامت ومتحرك بحركة طويلة) . (المترجم) .

تركيب صامتين مع مصوت قصير بينهما ، مثل « تن » ، « بز » ، « كش » ؛ لأن الحرف الأول فيها صامت والحرف الثانى مصوت قصير والحرف الثالث صامت [١٧] .

ربما تحتاج [١٨] هذه الحقيقة إلى تكرار وتذكرة ؛ لأن المصوتات المركبة أيضا تشبه المصوتات الطويلة البسيطة من حيث الكمية والامتداد وليس لهما حكم منفصل .

تجزئة الكلمة :

الكلمة مقطع واحد أو عدة مقاطع تؤدى إلى غرض الدلالة على معنى خاص أو المستمع أيضا يدرك المعنى نفسه من سماعها . يمكن تجزئة كل كلمة من جهة صورة السماع لها إلى مقاطع قصيرة أو طويلة ، أو إذا كانت تشمل على مقطع واحد فقط ، فتعين نوعه من جهة القصر والطول .

كلمة « من » شاملة على مقطع واحد ، وهو على حسب التعريف السابق مقطع طويل [١٩] . كلمة « مادر » شاملة على مقطعين: الأول « ما » والثانى « در » ، ويحسبان كلاهما أيضا مقطعا طويلا [٢٠] كلمة « بنفشه » مركبة من ثلاثة مقاطع : الأول « ب »

(١٧) هو المقطع الطويل المغلق : ص ح ص . أى (صامت ومتحرك) وصامت . (المترجم) .

(١٨) معنى هذا أن المؤلف يحصر المقاطع فى الفارسية فى نوعين : قصير (ص ح) وطويل مفتوح (ص ح ح) ومغلق (ص ح ص) . وعندما رجعنا إلى كتابه الآخر « وزن شعر فارسى » وجدناه لم يزد فيه عما قاله هنا حرفا ، ونرى أنه قد ضيق الخناق على نفسه وعلى لغته ونظامها ؛ فبالإضافة إلى ما مضى توجد مقاطع أخرى استفادت منها العربية أيما استفادة ، وإن انحصرت هذه الإفادة فى مواقف محددة ، لكنها كانت ضرورية جدا ، وهذه المقاطع الباقية تنحصر فى مقطعين طويلين :

(أ) ص ح ح ص مثل : كان ، مال (فى حالة الوقف) ، ضالين ، مدهامتان (بمد وحرف مشدد فى حالة الوقف أيضا) .

(ب) ص ح ص ص مثل : مصر ، هند (فى حالة الوقف) .

ونزعم أن الفارسية بها هذان المقطعان رغم محاولات المؤلف المريرة لإنكار ذلك والتغلب على هذين المقطعين بالتأويل والافتراض ، وسبق أن فصلنا القول فى ذلك فى المقدمة الدراسية لهذا العمل ، وستأتى إشارات له بل ستكون نقطة خلاف بيننا وبينه . (المترجم) .

(١٩) أى المقطع الطويل المغلق ص ح ص . (المترجم) .

(٢٠) هما المقطع الطويل المفتوح ص ح ح والطويل المغلق ص ح ص ، ونلاحظ أن المؤلف قد وحد هنا بين نوعى المقطع الطويل . (المترجم) .

(ب متحرك بحركة الفتحة) وهو على حسب التعريف السابق مقطع قصير [٢١] ، الثاني « نف » مقطع طويل [٢٢] ، الثالث « ش » (متحرك بحركة الكسرة) وهو مقطع قصير [٢٣] .

ونحن نسمى تقسيم وتجزئة الكلمة أو العبارة أو الشعر إلى المقاطع المركبة له بـ « التقطيع » .

علامة المقطع :

حينما نجزئ الكلمة أو العبارة إلى وحداتها المنطوقة أى المقاطع ، ونرغب فى أن نبرز نوع المقطع أيضا ؛ فنحن مضطرون إلى أن نثبت علامة لكل نوع من هذين النوعين ، وهذه العلامات هى :

ب = مقطع قصير .

ـــ = مقطع طويل [٢٤] .

وبناء على هذا ، تصبح علامة مقاطع الكلمات الثلاثة المذكورة من قبل مع تحديد أنواعها هكذا :

من = ـــ

مادر = ـــ ـــ

بنفشه = ب ـــ ب [٢٥] .

(٢١) أى المقطع القصير ص ح . (المترجم) .

(٢٢) أى المقطع الطويل المغلق ص ح ص . (المترجم) .

(٢٣) أى المقطع القصير ص ح . (المترجم) .

(٢٤) هذه العلامات (ب ـــ) - كما أشار المؤلف فى كتابه وزن شعر فارسى ص ١٤٣من الترجمة العربية - كانت تستخدم فى اللاتينية ، وما زالت فى كل لغات الدنيا - حسب قوله - للدلالة على الوزن ، ونحن لا نتفق معه فى ذلك ؛ لأن اللغة العربية مثلا لا تستخدم النظام المقطعى فى العروض ، ولا تستخدم هذه العلامات للدلالة على الوزن ، بل تستخدم فى الوزن العلامة (/) للدلالة على الحركة ، والعلامة (٥) للدلالة على السكون ، وتستخدم (ص ، ح) أو (س ، ح) للدلالة على الصامت والمتحرك أو الساكن والمتحرك فى مقاطعها . (المترجم) .

(٢٥) حسب النظام المقطعى تكون الكلمة الأولى (ص ح ص) أى مقطع طويل مغلق والثانية (ص ح ح ، ص ح ص) مقطعان طويلان أحدهما مفتوح والثانى مغلق والثالثة (ص ح + ص ح ص + ص ح) مقطعان قصيران بينهما مقطع طويل مغلق . مع مراعاة أن المؤلف يجعل المقطعين الطويلين المفتوح والمغلق مقطعا واحدا بعلامة واحدة (ـــ) وربما تكون نظرته لذلك نظرة كمية فقط لا نوعية . (المترجم) .

وزن الشعر الفارسى :

حينما نركب كلمات عبارة بحيث توضع مقاطعها القصيرة والطويلة على نظم وترتيب خاص ومعين فى تتابع ؛ فإن المستمع الفارسى اللغة سوف يدرك وزنا من سماع تلك العبارة [٢٦] .

ثم إنه يوجد فى اللغة الفارسية فرق بين الموزون وغير الموزون، وهو أن فى العبارة الموزونة مقاطع قصيرة وطويلة خاضعة لنظم وترتيب أيضا ، أما فى العبارة البسيطة أو غير الموزونة فلا يوجد بين مقاطعها نظم هكذا . وعلى سبيل المثال نقطع عبارة موزونة (أو منظومة) وعبارة غير موزونة (أو منثورة) بمعنى أن نجزئها إلى مقاطع ونبرز نوع كل مقطع بالعلامة التى ارتضيناها له . وفى هذا الصدد ينبغى معرفة أن المنظور صورة سماع الكلمات وليس صورة كتابتها ، ثم إن الحرف الذى يكتب ولكنه لا ينطق مثل حرف « a » فى كلمة « چه » وحرف « و » فى كلمة « خواه » لا يحسب .

(٢٦) اختار المؤلف – إذن – النظام المقطعى أساسا للاستعمال الفارسى للعروض ضاربا بنظام « الخليل بن أحمد » عرض الحائط، ويصرح بذلك فى كتابه « وزن شعر فارسى » ص ١٠٣ من الترجمة العربية ، أنه يهدف إلى تثبيت أساس أوزان الشعر الفارسى على كمية المقاطع ، وترك الأسس القديمة التى تعتمد على الحروف المتحركة والساكنة والأسباب والاوتاد والفواصل . – يقصد النظام العربى – . وبمناقشة عقلية هادئة نبين للسيد المؤلف أن النظام العربى الذى أهمله أكثر تعبيرا من نظام المقاطع ؛ فالنظام العربى قد وضع للحرف المتحرك علامة (/) وللساكن علامة (٥) ، أما المقاطع – التى استخدمها المؤلف فقط – فتنحصر فى مقطع قصير (ب) وآخر طويل (–) .

ونأتى إلى التطبيق :

يمكن ألا يكون هناك أشكال فى « مستفعلن » مثلا فهى على النظام العربى (/ ٥/ ٥ // ٥) وهى على نظام المقاطع (ــــ ــــ ب ــــ) . وكذلك « مفاعيلن » – على سبيل المثال – فى النظام العربى (// ٥ / ٥ / ٥) وفى نظام المقاطع (ب ــــ ــــ ــــ) . ولكن ما العمل مع « مفعولات » الساكنة التاء ؟ وهى من أصول أوزان العروض الفارسى (انظر المعجم فى معايير أشعار العجم لشمس الدين قيس رازى ص ٤٥) وما يتفرع منها مثل (مفعولان) ؟ ما العمل حيالهم ؟ هما فى النظام العربى هكذا (/٥/ ٥/٥٥) ، فكيف نعبر مقطعيا أو ما العلامة المقطعية التى نستخدمها للمقطع الأخير (/ ٥٥) ؟ وربما لو كان « خانلرى » قد استخدم المقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) وربما لوجد أن المقطع (/ ٥٥) هذا يتفق مع المقطع العربى (ص ح ص ص) وربما كان قد وضع له علامة من عنده مثل التى وضعتها العربية وهى : (/) للمقطع القصير (ص ح) ، (/ ٥) للمقطعين الطويلين (ص ح ح ، ص ح ص) ، (/ ٥٥) للمقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ص ح) وذكرنا ذلك فى الدراسة . (المترجم) .

وعلى النقيض الحروف التى تنطق تحسب فى التقطيع على الرغم من أنها لا تكتب [٢٧] (مثل ، الحرف المشدد الذى يحسب بحرفين والمصوت (آ) فى كلمة اللّه) .

هاهو ذا المثال :

جهـا ناچه بد مهرويدخوجهانى [٢٨] .

جـ ـها نا چـ بد مهـ ـر بد خو جـ ـها نى .

ب ـــ ـــ ب ـــ ـــ ب ـــ ـــ ب ـــ ـــ .

وفى هذه العبارة مثلما ترون أن هناك نظما بين المقاطع القصيرة والطويلة ، وعن هذا الطريق فقد ثبت مقطعان طويلان بعد مقطع قصير ، وتكرر هذا الترتيب أربع مرات . ومن سماع هذه العبارة تدرك أذن المستمع أيضا الوزن الذى هو نتيجة لهذا النظم بين أصوات الحديث أى مقاطعه .

ولكن لا يوجد فى كل عبارة نظم هكذا ، ولهذا السبب فإن إدراك الوزن لا يؤخذ من كل العبارات .

وللتمثيل على ذلك ، نقطع هذه الجملة من كتاب « كلستان سعدى » : يكى از شعرا پيش اميردزدان رفت [٢٩] .

ى كى از ش ع راپى ش أمى ردز دان رف (ت) .

ب ـــ ـــ ب ب ـــ ـــ پ ب ـــ ب ـــ ـــ ـــ .

ترون أن المقاطع القصيرة والطويلة فى هذه الجملة لا ينتسب بعضها للبعض الآخر بنظم وترتيب معين ، ولا يدرك وزن أيضا من سماع هذه العبارة ، ومن ثم فهذه الجملة ليست نظما ، بل هى نثر .

(٢٧) هو نفسه المستعمل فى العربية « ما ينطق يكتب وما لا ينطق لا يكتب » . (المترجم) .

(٢٨) هذا الشطر من بحر « المتقارب » ، ويقع على « فعولن » أربع مرات ومعناه :
« أيها العالم ، كم أنت سيئ الطبع وفاسد الطوية » . (المترجم) .

(٢٩) المعنى :
« ذهب أحد الشعراء إلى زعيم اللصوص » . (المترجم) .

ولكى نتمكن من تقطيع الشعر الفارسى تقطيعا جيدا وندرك بكل دقة النظم والتناسب الذى يوجد وسط مقاطع البيت الواحد ، فإنه يلزم الاهتمام بعدة ملحوظات .

عدة ملحوظات حول التقطيع :

يبدو أن هناك بعض المقاطع الفارسية التى لا تندرج تحت أى نوع من الأنواع التى حصرناها ، مثل كلمات « باز » و« دست » و« دوست » .

حينما نحلل هذا النوع من الكلمات ، فإن الجزء الأول منها وهو « با » و« د س » و« دو » مقاطع طويلة ثم يزاد عليه حرف صامت (ز - ت) أو حرفان صامتان (ست) .

فى النطق الفصيح للنثر الفارسى ، أو فى نطق كلمات الشعر ، ننطق كذلك هذا النوع من الحروف الصامتة التى أتت بعد مقاطع طويلة ولا يكون بعدها مصوتان ، كأن يقال إنه وقع بعدها مصوت قصير خاص خلاف تلك المصوتات القصيرة التى حصرناها ونعرفها . ونسمى هذه الحروف بـ« المصوت الخفى » . ونعد الحرف الصامت الذى ثبت بعد المقاطع الطويلة ، وينطلق معها كلية فى التركيب ، ونعده مع هذا المصوت الخفى مقطعا قصيرا (٣٠) . مثال :

چوازرلف شب بازشدتابها (٣١) .

چـ از زل فـ شب باز (a) شدتا بـ (a) ها .

ــــ ب (٣٢) ــــ ب ــــ ــــ ب ــــ ــــ ب ــــ .

(٣٠) هى محاولة فاضحة للهروب بالتأويل والافتراض من الاستعمال المقطعى العربى (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) . ولو طبقنا هذين المقطعين الأخيرين على هذه الكلمات الثلاثة ، لتطابق الأمر تماما بدون تأويل أو افتراض .

ولقد عالجنا هذه النقطة باستفاضة فى المقدمة الدراسية لهذا العمل ويمكن الرجوع إليها . (المترجم) .

(٣١) هذا الشطر من بحر « المتقارب » . (ومعناه) .

(٣٢) « هنا انبلج الضياء من طرة الليل » . (المترجم) .

هنا خطأ فى الترتيب المقطعى والأصح هو : ب - ؛ لأن « چـ » مقطع قصير و« از » مقطع طويل على خلاف المذكور فى المتن ، وربما كان خطأ مطبعيا . (المترجم) .

٢ – حرف (ن) بعد المصوتات الطويلة (ا ، و ى) لا يحسب فى التقطيع ، مثال :

چنين تابر آمد برآن چندكاه [٣٣] .

چـ نى تاب را مد ب را چذ مدكاه .

ب ــــ ــــ ب ــــ ــــ ب ــــ ــــ ب ــــ .

فى هذا المثال المنظور كلمات « چنين » و « بران » التى وقع فيها حرف « ن » بعد المصوتات الطويلة وحذفت فى التقطيع [٣٤] .

٣ – حينما يثبت المصوتان القصيران الكسرة والضمة (e – o) فى آخر الكلمة فمن الممكن أن يحدث لهما إشباع بمعنى أن يمتدا زيادة عن الحد العادى ، ويأتى فى النطق معادلا لمصوت طويل ، ونحن فى هذه الحالة فى أثناء التقطيع أيضا نكتبه على شكل المصوت الطويل الذى يشبهه ، أى (e) يشبه (i) و « o » يشبه « û » . أو بعبارة أخرى فى الخط الفارسى تثبت الكسرة بصورة (ى) والضمة بصورة « و » [٣٥] .

(٣٣) المعنى :
« وعندما مضى على هذا حين من الدهر » . (المترجم) .

(٣٤) لم يذكر المؤلف سببا علميا لهذا الحذف اللهم إلا إذا كان هذا الحذف محاول منه – كما نرى – للهروب من المقطع العربى « ص ح ح ص » ، ولو قطعنا هذا الشطر تقطيعا عروضيا حسب نظام « الخليل بن أحمد » القائم على الحركات والسكنات المرفوض من قبل « خانلرى » ، دون حذف « النون » ما تغير فى الأمر شىء وهو :

چننتا برآمد برنچذ دكاه
//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥٥

أى على : « فعولن فعولن فعولن فعول » وهو من « المتقارب المنقوص » . (المترجم) .

ويذكر « براون » (ص ٥ من الترجمة العربية) : « إذا انتهت الكلمة بحرف النون فإنه لا يحسب حرفًا بل يعتبر صوتا أنفيا » .

وهذا الذى ذكره « براون » يعد سببًا علميًا لحذف « النون » موجودا بالقطع فى الاستعمال العروضى الفارسى . ومع إصرارنا أن « حذف النون » هنا محاولة للهروب – سواء من « خانلرى » أو من نظام لغته – من المقطع العربى « ص ح ح ص » نتساءل : لماذا لم تحذف النون التى جاءت فى آخر كلمة « نارون » فى البيت التالى مباشرة والذى يذكره « خانلرى » بعد أسطر قليلة فى الملحوظة رقم (٣) بل وقطع الكلمة هكذا مقطعيا (– ب –) وكان الأحرى أن تقطع هكذا (– ب ب) ولو فعل ذلك لانكسر وزن البيت ، ولهذا لجأ إلى الحذف سابقا والإبقاء لاحقا ، ويكون هذا شاهدا على صدق قضيتنا . (المترجم) .

(٣٥) له وجود فى العربية ؛ لأن الألف والواو والياء إشباع للفتحة القصيرة والضمة القصيرة والكسرة القصيرة . (المترجم) .

مثال :

نكرددهـمى كـــرد نـســرين تـذرو   كل نارون خـــواهد وشـاخ ســـرو [٣٦] .

فإن تقطيع المصراع الثانى تكون خلة .

كـ « لى » نار ون خا هـ دو شاخ سرو .

ب ــــ ــــ ب ــــ ــــ ب ــــ ــــ ب ــــ .

٤ – يجوز إضافة صامت أو صامتين فى آخر المصراع ولا يحسب فى التقطيع . فى أمثلة الملحوظة الثانية والملحوظة الثالثة يكثر مجيء حرف صامت فى آخر المصراع ولا يغير فى الوزن ، ولهذا السبب لا يحسب فى التقطيع [٣٧] .

٥ – حينما يقع بعد المصوتين الطويلين « â » و « ó » مصوت آخر سواء كان قصيرا أو طويلا ، ينطق المصوتان الأولان مصوتا قصيرا وبعده قصير . مثلما فى كلمة « بيا » ، فبعده « î » جاء المصوت « â » الأول قصير ويحسب مثل « e » ، ونكتبه

(٣٦) البيت أيضا من « المتقارب » ومعناه :

« لا يحوم طائر التذرو حول الياسمين ؛ لأنه يبتغى ورد الزمان وغصن السرو » . (المترجم) .

(٣٧) محاولة ثانية أو ثالثة من المؤلف للهروب من النظام المقطعى العربى ، ص ح ح ص ، ص ح ص ص) ، ففى المثالين المشار إليهما من قبله فى الملحوظتين الثانية والثالثة اعتبر المؤلف أن الحرف الذى أتى فى آخر المصراع وهو « الهاء » فى كلمة « كاه » و « الواو » فى كلمة « سرو » حرف صامت ، وأنه لا يغير فى الوزن ، ولهذا لا يحسب فى التقطيع . وبالتالى وضع تحت كل كلمة منهما علامة المقطع الطويل (ــــ) دون « المصوت الخفى » – مصوت نهفته – الذى تحمس له من قبل ، وقال بمجيئه بعد الحرف الصامت الذى يلى المقطع الطويل . ومادام الوزن هو الذى يتحكم ، ففيما القول بالمصوت الخفى ؟ هذا من ناحية ومن ناحية أخرى إذا كانت « الهاء » و « الواو » فى هاتين الكلمتين حرفين صامتين ؛ فمن الخطأ أن نعتبر كل كلمة منهما مقطعا واحدا طويلا (ــــ) . ولابد أن يكونا – حسب نظامه – (ــــ ب) ، ولكن ذلك سيوقعه فى خطأ عروضى وهو الوزن ، ومن ثم قال – ببساطة شديدة – إنهما لا يحسبان فى التقطيع . مع أننا نستطيع بالنظام العروضى العربى أن نحسبهما فى التقطيع دونما حذف ، وقد فعلنا ذلك منذ قليل مع الشطر الذى به كلمة « كاه » ، ويمكن الرجوع إليه . بالإضافة إلى أن الكلمتين «كاه ، سرو» تخضعان على ترتيبهما للنظام المقطعى العربى (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) على ترتيبهما وبدون خروج عن الوزن . (المترجم) .

فى التقطيع على صورة الكسرة ، وكذلك فى كلمة «نوائين» فبعد المصوت المركب « ó » جاء الحرف « â » . الأول قصير وينطق ويقطع مثل حركة الضمة .

* * *

ذلك الذى قلناه إجمالا من أصول قواعد وزن الشعر فى اللغة الفارسية ، ولكن تبقى حقائق كثيرة أخرى لم نقلها ، وفيما يتعلق بما قيل يوجد تفصيلات أكثر حتى يدرك الأشخاص الذين هم ليسوا من أهل الصنعة المقصود جيدا . على كل حال فلا ينبغى الشك فى إمكانية قراءة هذه القضايا كلها وإدراك ما بها من أشياء ، ويجب إعطاء قدر من التأمل الكافى فى كل قضية ، وبعد إدراكها جيدا ينبغى الانطلاق إلى القضية التالية .

أنواع الوزن فى الشعر الفارسى

الأوزان التى تستعمل فى الشعر الفارسي متعددة ومتنوعة ، ولعله من النادر أن يوجد الشعر فى لغة بهذا التنوع كما هو موجود فى الشعر الفارسى . كنت أتبادل الحديث مع أحد علماء اللغة الأوربيين ، وجاء الحديث عن تعداد أوزان الشعر الفارسى . فقلت : إن شعرنا من هذه الناحية أكثر ثراء من شعركم ؛ فسأل : ربما ، كم نوع من الأوزان لديكم ؟ قلت : أكثر من مائة وعشرين [1] ؛ فقال : « لو صح هذا ، فإن اللغات الأوربية كلها التى يتسنى لكم حصرها فى موضع واحد ، لا تصل حتى إلى أعتاب الفارسية » ، وهذه ملاحظة صادقة منه .

علمنا من الأبحاث السالفة أن وزن الشعر الفارسي يحصل من إيجاد نظم بين المقاطع القصيرة والطويلة ، وهذا النظم يمكن أن يكون له صور مختلفة ؛ بمعنى أن المقاطع القصيرة والطويلة ، على حسب النسبة العددية التى بينها ، وعلى حسب الترتيب المتتابع فيها ، توجد بعدة صور . من الممكن أن يكون عدد المقاطع القصيرة فى مجموعة واحدة بمقدار الثلث أو النصف أو مساويا للمقاطع الطويلة ؛ فمثلا لو نقسم كلمة « وفادارى » ، تصبح صورة مقاطعها هكذا :

(ب ــــ ــــ ــــ) .

أى مقطع واحد قصير فى مقابل ثلاثة مقاطع طويلة .

أما كلمة « مغنى » ففيها ثلاثة مقاطع على هذه الصورة :

(ب ــــ ــــ) .

وفيها مقطع واحد قصير فى مقابل مقطعين طويلين . فى عبارة « كه پسندد » أربع مقاطع ، اثنان طويلان واثنان قصيران على هذه الصورة :

(ب ب ــــ ــــ) .

(١) هذا لأن المؤلف يعتبر أى نظم مقطعى كمى قصيرا كان أو طويلا وزنا . وعندنا أن ذلك يعد دليل إدانة لادليل تفاخر ؛ لأن الأوزان الفارسية بهذه الصور تكون قد خرجت عن حدود « النظام » أو «الأساس » . (المترجم) .

وبعد ، فى المثال الأول نسبة المقاطع القصيرة إلى الطويلة تعادل $\frac{1}{3}$، وفى المثال الثاني تساوى $\frac{1}{2}$ ، وفى الثالث تعادل $\frac{2}{2}$.

ولكن ، مع الحفاظ على هذه النسب يسفر ترتيب وضع المقاطع القصيرة والطويلة أيضا عن صور أخرى . مثلا كلمة « نازنينا » أيضا تشمل على أربعة مقاطع هى على الإجمال مقطع واحد قصير وثلاثة مقاطع طويلة . يعنى نسبة المقاطع القصيرة إلى المقاطع الطويلة فى ذلك حقا مثل النسبة التى توجد فى مقاطع كلمة « وفادارى » ، ولكن يختلف ترتيب المقاطع معها ، وهى هنا هكذا :

(ــــ ب ــــ ــــ) .

فى كلمة « دلبرم » ثلاثة مقاطع : واحد قصير واثنان طويلان ، ولكن بهذه الصورة :

(ــــ ب ــــ) .

ثم إن نسبة مقاطعها تشبه كلمة « مغنى » ، ولكن الترتيب بينهما مختلف ، وكذلك كلمة « نمى روم » التى تتساوى فى نسبة المقاطع مع « كه پسند » ، ولكن صورتها هى (ب ــــ ب ــــ) لا تتشابه معها .

ونحن ندرك من هذه الأمثلة العديدة أن الذى يميز وزن الكلمة والعبارة فى اللغة الفارسية أمران : الأول يتعلق بنسبة عدد مقاطعها القصيرة والطويلة ، والآخر يتعلق بالنظم الذى يقع فى تراكيبها .

فى كل واحد من الشعر الفارسى الذى يسمى بالمصراع ، أعداد مختلفة من المقاطع . فى الأوزان المستعملة لدى الشعراء القدماء ؛ فإن أقصر مصراع شامل على عشرة مقاطع وأطول مصراع مشتمل على عشرين مقطعا ، ولكن المصاريع ذى العشرين مقطعا تكون فى وزن أو وزنين لا تستعمل بكثرة . هذان الوزنان [٢] استعمالهما قليل جدا . من بين الأوزان الرائجة الاستعمال لا يزيد أطولها عن

(٢) لم يذكر المؤلف – كعادته فى هذا الكتاب – اسم البحر لهذين الوزنين ، ونفهم من الأبيات التى مثل لها أنه يعنى بحرى : الكامل والوافر ، وهما من البحور الثقيلة على الذوق الفارسى حسب تفسيرهم دائما لقلة استعمالهم لهما . (المترجم) .

ستة عشر مقطعا . وعلى سبيل التمثيل للمصراع ذى العشرين مقطعا هذا الشعر لـ « هاتف »[٣] :

به حريم خلوت خودشبي چه شود نهفته بخوانيم

به كنار من بنشينى وبه كنار خود بنشانيم[٤] .

أو هذا الشعر الذى يحتوى على عشرين مقطعا ولكن بوزن آخر :

چه شد صنماكه سوى كسى به چشم وفائى نكرى

زرسم جفائى كذرى ، طريق وفائى سپرى[٥] .

(٣) هو هاتف الأصفهاني ت ١١٩٨ هـ . أحد شعراء القرن الثاني عشر المعروفين ، وكان معاصرا للأفشاريين والزنديين . (فرهنگ ادبيات) . (المترجم) .

(٤) معنى البيت :

« ماذا لو تدعونى إلى حريم خلوتك ليلة فى خفاء فتجلس إلى جوارى وتجلسنى إلى جوارك » . (المترجم) .

(٥) معنى البيت :

« أيها المعشوق ماذا حدث حتى لا تنظر صوب أحد بعين الوفاء ، ولا تترك عادة الجفاء ، ولا تدع طريق الوفاء » . (المترجم) .

لقد ذكر المؤلف هذا البيت والبيت السابق عليه كنموذجين لنوعين من الوزن يرى أنهما قليلا الاستعمال فى الفارسية ويقدم تفسيرا هنا ينحصر فى أن كل مصراع من مصاريعهما الأربعة يحتوى على عشرين مقطعا ، بينما لا تزيد - فى رواية - أطول المصاريع المستعملة فى الفارسية عن ستة عشر مقطعا ، ونقوم من جهتنا - وقد فهمنا منهجه ووقفنا على فكره - بمساعدته فى ابراز هذه الفكرة والتعليق عليها ؛ فنقطع هذين البيتين - أولا - تقطيعا مقطعيا - حسب منهجه - ثم نعيد تقطيعهما عروضيا حسب نظام « الخليل بن أحمد » لنرى هل هناك فرق يذكر بين النظامين هنا ، وهل هناك جديد بينهما :

به حريم خلوت خودشبي چه شود نهفته بخوانيم .

ب ب ــ ب ــ / ب ب ــ ب ــ / ب ب ــ ب / ب ب ــ ب ــ .

به كنار من بنشينى وبه كنارخود بنشانيم .

ب ب ــ ب ــ / ب ب ــ ب ــ / ب ب ــ ب / ب ب ــ ب ــ .

ونقطع البيت الثانى كذلك تقطيعا مقطعيا :

چه شد صنماكه سوى كسى به چشم وفائى نكرى .

ب ــ ب ب ــ / ب ــ ب ب ــ / ب ــ ب ب ــ / ب ــ ب ب ــ .

زرسم جفائى كذرى ، طريق وفائى سپرى .

ب ــ ب ب ــ / ب ــ ب ب ــ / ب ــ ب ب ــ / ب ــ ب ب ــ .

= كل مصراع من المصاريع الأربعة للبيتين السابقين يحتوى على عشرين مقطعا ، كل خمسة مقاطع بين طويل وقصير تكون تفعيلة تكررت بنفسها أربع مرات في المصراع الواحد .
وإذا كان « خانلرى » يرفض هذا ، فإن هذا الأمر مرفوض أيضا في العروض العربي وغير مقبول ، فالبيت الأول على نظام « الخليل بن أحمد » ، ونكتفي بتقطيع مصراعه الأول .

بحر يمخلـ وتخد شبى چشود نهف تبخانيم

///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥

والمصراع الأول من البيت الثاني هو على نظام « الخليل » أيضا :

چشد صنما كسويكسى بچشموفا نمينكرى

//٥///٥ //٥///٥ //٥///٥ //٥///٥

فالبيت الأول من « بحر الكامل » جرى على « متفاعلن » أربع مرات في المصراع الواحد والثاني من بحر « الوافر » جرى على « مفاعلتن » أربع مرات في المصراع الواحد ، هذا النظام لهذين البحرين مرفوض أيضا في العروض العربي ؛ لأن بحر « الكامل » لم يستعمل عند العرب إلا مسدسا أى على ثلاثة تفعيلات فقط في المصراع الواحد ، « والوافر » أيضا لم يستعمل إلا مسدسا ومقطوفا أى على « مفاعلتن مفاعلتن فعولن » في كل مصراع حتى لا يلتبس ببحر « الهزج » . وبالتالي لا يوجد خلاف بين النظامين : الفارسي والعربي في رفض المقاطع التي تزيد عن ستة عشر ، والشيء اللافت للنظر أن « خانلرى » حصر الأوزان التي لا يستساغ استعمالها عند الفرس في وزنين وجدناهما على « الكامل » و« الوافر » وقدم لهما سببين خالف فيهما ما جاء به « صاحب المعجم » للشيء نفسه ، فقد حصر « خانلرى » رفض الفرس لهذين البحرين في طول المصراع الواحد وكثرة مقاطعه ، وأن مقاطع هذين البحرين – أو الوزنين حسب تعبيره – تميل إلى النوع القصير والفارسية تميل إلى المقاطع الطويلة . أما « شمس الدين قيس رازى » فقد برر قلة استعمال الفرس لهذين البحرين بما سماه (عدم تناسب الأركان) بقوله : « أما ثقل الوافر والكامل فيرجع إلى أنهما مركبان على وتد وفاصلة ، ومتحركات هذا التركيب تزيد على سواكنه زيادة تخرج عن حد الاعتدال وذلك بناء على وجود خمس متحركات وساكنين وبين الخمسة والاثنين (٥ : ٢) نسبة الضعف وزيادة نصف أيضا أى الخمسة مرتان ونصف ، وأن الشعر الفارسي يحتمل فقط في زيادة المتحركات على السواكن نسبة الضعف وهى أصح نسبة » . (المعجم ص ٨٧ – ٨٨) .
إذن كل واحد منهما قدم سببا مختلفا أو أسبابا مختلفة يبرر بها قلة استعمال الفرس لهذين الوزنين وأن كنت أتصور أن السبب الحقيقي يعود إلى نظرة شعوبية رفضت أشهر البحور العربية استعمالا لدى العرب مثل « الطويل » و« البسيط » و« المديد » و« الكامل » و« الوافر » وأكثرت من استعمال البحور التي أهملها العرب مثل : « الهزج » و« الرجز » و« الرمل » . هذا بالإضافة طبعا إلى اختلاف الطبيعتين العربية والفارسية ، وهذا شيء لا ننكره ، ولكن ما نراه من رغبة جامحة لدى بعض علماء الفرس في التخلص من التأثير العربي الضارب بجذوره في الثقافة الفارسية – كما يبدو واضحا من أقوالهم – يجعلنا لا نهمل هذا التفسير ، ولنقرأ قول « خانلرى » حول محاولته الدؤوب لإثبات وجود أوزان =

هكذا نرى أن هذا النوع من الأوزان لا يستعمل كثيرا فى الشعر الفارسى ، ولو رغب شاعر أحيانا فى استعماله ، يعد عمله من قبيل الصنعة [٦] ويعد « سلمان ساوجى » [٧] أول من وجدنا عنده تلك الصنعة حتى ذلك الموضع .

أما أطول الأوزان الرائجة فى الشعر الفارسى هو الستة عشر مقطعا . ومنه على الاجمال ثلاثة أوزان نمثل لكل واحد منها فيما يلى :

دلم جزمهر مهرويان طريقى برنمى كيرد

زهر درمى دهم پندش وليكن درنمى كيرد [٨] .

= مقطعية قبل الإسلام عند الفرس : « لا يمكن استعمال الوزن الكمى فى اللغة التى يتفاوت فيها مدى المقاطع تفاوتا محددا وثابتا » (أوزان الشعر الفارسى ص ١٨) وهو يقصد بذلك اللغة العربية التى تناسب فيها – كما هو معروف – المقاطع الطويلة والقصيرة » . وكأنه يريد القول بأن هذه الأوزان كانت عند الفرس فقط وأن الفرس لم يأخذوا من العروض العربى سوى المصطلحات والأسماء فقط ، ولهذا يقول صراحة مؤكدا تلك الفكرة فى ص ٤٠ من المرجع نفسه : « من حيث المجموع نرى أن بعض قواعد النظم فى الفارسية الحديثة والمقتبسة من العربية ، تعتبر فى الحقيقة ميراثا من الساسانيين ، وهنا نطرح سؤالا : أليس من الممكن أن يكون العرب قد اقتبسوا بعض ما قبل الإسلام ؟ فإن دولة الحيرة وهى مصدر حضارة العرب ، كانت مجاورة للعاصمة الساسانية وتابعة من الناحية السياسية لهذه الامبراطورية العظيمة . وبناء على هذا فمن الممكن أن تكون واقعة تحت تأثيرها من كل ناحية . » . هكذا قال صراحة !!! ولهذا لا أستطيع بعد قراءة أمثال هذه الأقوال أن أغفل إلى جانب اختلاف الطبيعة ، جانب الشعوبية والعصبية وأن القول بكثرة المقاطع وقلتها واختلافها ومدى تناسب الأسباب والأركان للنظم هى فى نظرى مجرد تعلات لا أكثر مع أن مصطلحات الشعر الفارسى فى لغة الأدب الإسلامية – كم يقول د . محمد غنيمى هلال – مأخوذة كلها عن اللغة العربية ، من حيث قياس الإيقاع والوزن فى الشعر ، على حسب المقاطع الطويلة والقصيرة قياسا كميا لا كيفيا بالتفاعيل والبحور » . (أرجع إلى مقدمته ص ٨) فكيف إذن أخذت من الساسانيين كما يدعى « خانلرى » ؟ (المترجم) .

(٦) هذا الرأى أخذه المؤلف بنصه وبدون أدنى إشارة من صاحب « المعجم فى معايير أشعار العجم » ص ٧٨ وإن أضاف الأخير أيضا إلى « الكامل والوافر » بحور « الطويل والبسيط والمديد » . (المترجم) .

(٧) ت : ٧٧٨ هـ وهو من أكبر شعراء القرن الثامن ومن أكبر شعراء فن « القصيد » فى إيران بعد عصر المغول . (فرهنگ أدبيات) . (المترجم) .

(٨) معنى البيت هو :

« لا يتخذ قلبى طريقا سوى طريق عشق الأحباب ، كما قدمت له من النصح من كل باب ولكنه لا يستجيب » .

ويمكن تقطيع هذا البيت تقطيعا مقطعيا على النحو التالى ونتقى بالمصراع الأول :

دلم جزمه	رمه رويا	ط ر ى قى بر	ن مى كى رد
ب ــــ ــــ ــــ	ب ــــ ــــ ــــ	ب ــــ ــــ ــــ	ب ــــ ــــ ــــ

وهو على « مفاعيلن » أربع مرات فيكون على بحر « الهزج » المثمن .

سهمكين آبى كه مرغابى درواين نبودى

كمترين موج ، آسياسنك ازكنارش درربودى [9]

اى ساربان آهسته ران كارام جانم مى رود

آن دل كه باخود داشتم بادلستانم مى رود [10]

فى هذه الأوزان الثلاثة ، نسب المقاطع القصيرة والطويلة واحدة ، بمعنى أن عدد المقاطع الطويلة فى كل هذه الأوزان ثلاثة فى مقابل مقطع واحد قصير ، ولكن نظم المقاطع لم يكن متساويا ، وجاء نظم المقاطع فى هذه الأبيات الثلاثة هكذا :

(١) ب ــــ ــــ ــــ (أربع مرات) .

(٢) ــــ ب ــــ ــــ (أربع مرات) .

(٣) ــــ ــــ ب ــــ (أربع مرات) .

(٩) معنى البيت :

« ماء مخيف حتى البط لا يأمنه ، أقل موج فيه يشد حجر الطاحونة من شاطئه » .

ويمكن تقطيع البيت هكذا :

ــــ ب ــــ ــــ / ــــ ب ــــ ــــ / ــــ ب ــــ ــــ / ــــ ب ــــ ــــ

ــــ ب ــــ ــــ / ــــ ب ــــ ــــ / ــــ ب ــــ ــــ / ــــ ب ــــ ــــ

وتفعيلته المكررة على مدار البيت أربع مرات فى الشطر الواحد وهى « فاعلاتن » تنبئ أن البيت من بحر « الرمل » . (المترجم) .

(١٠) معنى البيت :

« أيها الحادى تمهل فإن روحى الشاردة تمضى ، هذا القلب الذى كنت أملكه يمضى مع محبوبى » .

ويقطع هكذا :

ــــ ــــ ب ــــ / ــــ ــــ ب ــــ / ــــ ــــ ب ــــ / ــــ ــــ ب ــــ

ــــ ــــ ب ــــ / ــــ ــــ ب ــــ / ــــ ــــ ب ــــ / ــــ ــــ ب ــــ

تفعيلته المكررة

« مستفعلن » تشير إلى أن البيت من بحر « الرجز » . (المترجم) .

وهذه الأبيات الثلاثة السابقة التى استشهد بها المؤلف تشير إلى توافقه مع النزعة السائدة بأن بحور « الهزج والرجز والرمل » – المهملة عند العرب – هى البحور المفضلة عند الفرس والأكثر استعمالاً ، ويفسرون ذلك بسبب نظم مقاطعها ونفسره نحن بإهمال العرب لها . (المترجم) .

أما بعض الأوزان الأخرى ذات الستة عشر مقطعا التى تكون نسبة المقاطع بينها ليست كذلك ؛ فهى مثل هذا الوزن :

پيش مـــارسم شكســتن نبـــود عـــهـــد وفـــارا

اللّٰه الـلّٰه توفـــر امـــوش مكـن صـحـبـت مـــارا [11]

(سعدى) [12]

يأتى هذا الوزن من تكرار هذه المجموعة (ب ب ــــ ــــ) أربع مرات . وهكذا فإننا نرى فيه مقطعين قصيرين فى مقابل مقطعين طويلين وهى نفس النسبة فى وزن الشعر التالى :

چه كـرده ام به جـــاى توكـه نيســـتم سـزاى تو

نـه ازهو اى دلبــــــر ان بـرى شــــــــلم براى تـو [13]

(خاقانى) [14].

(١١) معنى البيت :

« ليس من شيمتنا نقض عهد الوفاء ، أستحلفك بالله ألا تنسى رفقتنا » .

ويقطع هكذا :

ب ب ــــ ــــ / ب ب ــــ ــــ / ب ب ــــ ــــ / ب ب ــــ ــــ

ب ب ــــ ــــ / ب ب ــــ ــــ / ب ب ــــ ــــ / ب ب ــــ ــــ

وهو من بحر « الرمل المخبون » على « فعلاتن » أربع مرات . (المترجم) .

(١٢) هو سعدى الشيرازى ت ٦٩١ أو ٦٩٤ هـ ، من كبار ونوابغ الشعر والأدب فى إيران والعصر المغولى أشهر أعماله البوستان والكلستان وديوان غزلياته . (المترجم) .

(١٣) معنى البيت :

« ماذا عساى أفعل نحوك مادمت غير جدير بك ؛ فأنا لم أبرأ من هوى الأحباب لأجلك » .

ويقطع كالتالى :

ب ــــ ب ــــ / ب ــــ ب ــــ / ب ــــ ب ــــ / ب ــــ ب ــــ

ب ــــ ب ــــ / ب ب ب ــــ / ب ــــ ب ــــ / ب ــــ ب ــــ .

وهو على « مفاعلن » المكررة فيكون من بحر « الرجز المخبون » ، وهى حالة نادرة الاستعمال فى الفارسية . (المترجم) .

(١٤) هو أفضل الدين أبو بديل بن على الخاقانى ت ٥٩٥ من شعراء الأدب الفارسى العظام فى إيران فى فن « القصيد » من آثاره : ديوان قصائد وغزليات ومثنوى « تحفة العراقين » . (المترجم) .

لكن نظم المقاطع هنا ليس كذلك ، بل إن الوزن الواحد فى هذا البيت مجموعة ؛ لأن ترتيب توالى مقاطعه على هذه الصورة : (ب ــــ ب ــــ) .

قلنا إن أقصر وزن فى الشعر الفارسى هو المصراع ذو العشر مقاطع ، ونموذج ذلك هذا الشعر :

اى روى تـــــوراحـــــــت دل مـــــــن

چـــشـــم تـــوچـــراغ مـــنـــزل مـــن . [١٥]

(سعدى) .

نعرف أن هناك حدا بين هذين النوعين لأقصر مصراع وأطوله ، وهو الأوزان المتعددة المتنوعة التى يكون اختلاف بعضها عن البعض أو من جهة عدد مقاطع كل مصراع أو من جهة ترتيبها الخاص .

لكل وزن من هذه الأوزان المختلفة حالة خاصة [١٦] ؛ فكلما يزداد عدد المقاطع القصيرة فى وزن ، يدعى هذا الوزن بالأسرع ، وبناء على هذا تزداد درجة الحيوية والانفعال . وعلى النقيض ، الأوزان التى يكون فيها عدد المقاطع الطويلة بنسبة أكثر ، تكون أكثر بطئا وهدوءا وتناسبا مع أحوال التأمل والتفكير والتحسر والحزن .

أما ذلك الذى يعطى لوزن من الأوزان حالة خاصة فهو ليس النسبة العددية لنوعى المقاطع فحسب ، بل إن ترتيب تواليها أيضا يكون مؤثرا جدا فى هذه الحالة .

ثم إن الاهتمام بخواص الأوزان وحالاتها لأجل الشاعر له أهمية بالغة ؛ بمعنى أن الشاعر يجب أن يعرف كل أنواع الوزن ، ويعلم أى وزن يكون مناسبا لبيان أى نوع من الموضوعات . الشعراء أصحاب الشعر الجذاب يتحرون الدقة جدا بصفة دائمة فى اختيار الوزن المناسب ؛ فلو يتضح معنى واحد بألفاظ واحدة على وزنين مختلفين ، فسيكون لهذا المعنى تأثيران مختلفان . الأوزان السريعة والخفيفة تكون مناسبة لبيان الاضطراب والشوق والانفعال :

(١٥) معنى البيت :

« يامن وجهك راحة قلبى ، وعينك مصباح منزل » . (المترجم) .

(١٦) سيأتى حديث عنها فى المقالة التالية مباشرة . (المترجم) .

و ه كـه جـدائى شـود ، نقش تـوازخـيـال من

تاچه شـود به عاقـبت در طلب توحـال من [17] .

(سعدى)

أما الأوزان البطيئة والهادئة ، فإن الشعراء الكبار ذوى الطبع اللطيف ، غالبا يستعملونها لبيان التأثر والأسف والشكوى والرغبة :

به مــزكـان سـيــه كـردى هزاران رخنه دردينم

بيــاكــز چشـم بيـمــارت هزاران دربرچـينم .

الا أى همـنشـين دل كـــه يارانـت برفـت ازياد

مـراهركـز مبـادآن دم كه بـى يادتو بنشـينم [18] .

(حافظ)

دائما ما يصيغون فى اللغة الفارسية المنظومات المفصلة فى قالب المثنوى ، ولم ينظمها الشعراء إلا على الأوزان القصيرة ، وربما أرادوا من ذلك أن يتلافوا الملل الذى يصاحب طول الموضوع وتفصيلاته بهذه الأوزان القصيرة فى فواصل قليلة التى من شأنها أن توقظ الذهن .

(١٧) سبق ذكر البيت وترجمته . (المترجم) .

(١٨) معنى البيتين :

« صنعت آلاف الثغرات فى دينى بالأهداب السود ، فيها ؛ لأن آلاف آلام على تجعيدتى من عينك الوسنانة » .

« ألا أيها الساكن فى القلب ، لقد غاب الأحباب عن ذاكرتك ، ألا كانت تلك اللحظة التى أجلس فيها بدون ذكراك » .

والبيتان من « بحر الهزج » على « مفاعيلن » أربع مرات فى كل شطر :

ب ـــ ـــ ـــ / ب ـــ ـــ ـــ / ب ـــ ـــ ـــ / ب ـــ ـــ ـــ . (المترجم) .

« التنوع فى الوزن الواحد »

ذلك الذى يدور حول أنواع الأوزان واختلاف بعضها عن بعضها الآخر ، وقلنا إن كل واحدة منها حالة خاصة، مرتبط بالقالب الأصلى للوزن، ولكن الشاعر يستطيع أن يظهر تنوعًا فى الوزن فى عين ذلك القالب الواحد الذى يستعمله، وذلك بحسب سليقته أو بمقتضى المعنى .

يحدث هذا الاختيار من ذلك الموضع ؛ لأنه فى الشعر لا يتساوى "الموزون" مع "الميزان" بدقه دائمًا. فى بعض من المواضع يتمكن الشاعر من أن يتجاوز الميزان الأصلى للوزن. ومن جانب آخر، فإن تطابق مجموعة من الألفاظ مع ميزان كل وزن، له صور مختلفة ؛ لأن الشاعر يستطيع فى كل موضع أن يختار واحدة من تلك الصور. وبناء على هذا فالميزان أيضًا إلى حد قابل للتغيير، وله أيضًا وجوه مختلفة فى تطابقه مع الألفاظ .

فى القسم الأول ، أى تغيير الميزان، نذكر حقيقتين على سبيل المثال :

١- ولأن كل مقطع طويل فى وزن الشعر يكون معادلاً لمقطعين قصيرين (١) ، فحيثما يقع مقطعان قصيران فى مصراع، فإنه يمكن أن يستعمل فى مكانهما مقطع طويل؛ فمثلاً يمكن من خلال الشعر أن يحل محل كلمة "همه" التى تشمل على مقطعين قصيرين (ب ب) ، كلمة مثل "بس" أو "كم" التى هى مقطع طويل (٢) .

(١) ليس دائمًا ؛ لأن هذا يحدث فى بعض اللغات مثل اللاتينية حيث كان المقطع الطويل يعادل من حيث الوزن مقطعين قصيرين ، أما فى بعض اللغات الجرمانية (كالألمانية والسويدية) ؛ فإنها لا تعرف سوى مقاطع طويلة ؛ فالمقطع أما أن يتضمن حركة طويلة وإما حركة قصيرة متلوه بصامت طويل (أو مضعف) أو بمجموعة من الصوامت .

(انظر : برتيل فالمبرج : علم الأصوات . تعريب ودراسة : د. عبد الصبور شاهين ص ١٨٥ . نشر مكتبة الشباب ١٩٨٥ م) . (المترجم) .

(٢) أى الذى علامته (-) . (المترجم) .

أقرأ هذا الشعر لأيثر اخسيكتى [٣] بدقة :

يادمى دار كه ازمات نمى آيدياد .

اى اميدمن وعهد توسر اسرهمه باد[٤]

تقطيع هذين المصراعين يكون هكذا :

- ب / - - / ب ب / - - / ب ب / - - / -/ -

- ب / - - / ب ب / - - / ب ب / - - / ب ب/ - [٥]

(٣) هو أثير الدين اخسيكتى ت ٦٠٨ هـ ، وهو من شعراء فن المديح للقرن السادس. ومن مادحي ركن الدين أرسلان بن طغرل (فرهنگ أدبيات). المترجم

(٤) معنى البيت : " تذكر فلن يأتيك تذكر منا ، يا من أملي وعهدك كله هباء ". (المترجم) .

(٥) يثير المؤلف هنا قضية جديرة بالاهتمام والرعاية، وهى أنه يمكن -حسب رأيه - التغيير والتنويع فى الميزان الأصلى والتعدد فيه، وهذا الأمر جد خطير؛ لأنه يعتبر الميزان الأصلى- وهو التفعيلة أو البحر الواحد للبيت المطبق عليه- يمكن التغيير فيه، وبالتالى فإنه يمهد للقول بتعدد الوزن فى داخل البحر الواحد أو التفعيلة التى يقوم عليها البحر العروضى بما يتمشى مع نظامه المقطعى ، بل ويخرج بذلك عن حدود " النظام" و " الأساس". ومن ثم استشهد على فكرته بالتغيير الذى حدث فى الركن قبل الأخير - حسب قوله - فى مصراعى البيت؛ فقد جاء فى المصراع الأول مقطع طويل (-) فى كلمة " آيد "، وتغير فى المصراع الثانى فى كلمة "همه" إلى مقطعين قصيرين (ب ب)، وبالتالى يمكن - حسب قوله - التغيير والتنويع فى الميزان . ولنا على قوله هذا عدة ملحوظات ضرورية :

(أ) لاحظ - أولاً - تجنبه - كعادته - ذكر اسم البحر العروضى للبيت وتفعيلاته بما يتفق مع ما ينادى به وهو النظام المقطعى بدلاً من نظام " الخليل " .

(ب) إنه بذلك يخرج الاستعمال الفارسى للعروض عن حدود " النظام " و " الأساس " الذى يحكمه إلى ما يشبه الفوضى . ولعلنا هنا نذكر قول أحد النقاد: "إذا وجد صراع بين البحر والتركيب فإن البحر دائماً هو الذى ينتصر. (انظر : جون كوين : بناء لغة الشعر. ترجمة د. أحمد درويش ص ٧٣ مطبعة الزهراء ، القاهرة ١٩٨٤م) .

(جـ) التغيير الكمى هو هدف الدراسات المقطعية ، ومن ثم هل أحدث تغييره هنا فى المقاطع تغييرا كميا ؟ الإجابة عندنا بالنفى ، وانظر الآتى :

هذا البيت - موضع الاستشهاد - من بحر " **الرمل المثمن المخبون المحذوف الأصلم** " ، وذكرنا للبحر بزحافاته هنا مهم ؛ لأن الملاحظ على هذا البيت أن دخله زحاف " **الخبن** " فى كل تفعيلاته باستثناء التفعليه الأولى فى مطلع مصراعى البيت ، وكذلك دخله " **الحذف** " و" **الصلم** " فخرج علينا بهذه الشاكلة التى تصور- أى المؤلف - من خلالها أن بالميزان تغييراً وتبديلاً ، وتتضح معالم القضية حين نقوم من جانبنا بتقطيعه تقطيعا عروضيا على نظام تفعيلات " **الخليل** "باستعمال الفرس لها. على النحو التالى :=

. . . .

= يادميدا ركازما ننمى آ يدياد

/ ٥//٥/٥ ///٥/٥ ///٥/٥ /٥/٥

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن

ابيامى دمنوعه دتسر سر همه باد

/٥//٥/٥ ///٥/٥ ///٥/٥ ///٥

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

ونأتى إلى التفعيلة موضع الاستشهاد وهى " يدياد " أى " فع لن " فى نهاية المصراع الأول، و "همه باد" أى " فعلن " فى نهاية المصراع الثانى فلا نجد فيها أى تعدد وزنى أو تغيير فى الميزان الأصلى- كما قال المؤلف - وكل ما حدث هو أن "الصلم" قد دخل على التفعيلة الأولى ، و " الصلم " هو حذف الوتد " علا " من التفعيلة " فاعلاتن " فيبقى : " فاتن " أى " فع لن " ، وهذا جائز فى النظامين العروضيين العربى والفارسى ومستخدم فى بحر " الرمل " عند العرب والفرس ، وقد ذكر صاحب " المعجم " ص ١٣٣ نموذجًا مشابهًا ومطابقًا تمامًا ولكن فى ضرب البيت هو :

جـرم خـــرشـــيــد جـــواز حـــوت درآيد بحـــمل

اشـــــــــــهـب روزكــنــدادهـم شـــب را ارجـل

فـــاعـــلاتـن فـــعـــلاتـن فـــعـــلاتـن فـــعـلن

فـــاعـــلاتـن فـــعـــلاتـن فـــعـــلاتـن فـع لن

ويقول : " إن قوافى بحر الرمل يجوز فيها فعلن وفع لن " .

ومع قول " عبد الله الطيب " : " إن مذهب المقاطع مقصر عن حقيقة إدراك النسب الزمانية " (انظر : المرشد إلى فهم اشعار العرب . الجزء الثالث ص ٨١١ دار الفكر . بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٠) نتساءل هل يوجد تغيير كمى (زمنى) بين : فع لن ، فعلن يؤدى إلى تغيير الميزان بالصورة التى ينشدها المؤلف ؟

ويؤكد صحة ما ذهبنا إليه ، ما جاء به " عبد الله الطيب " من قول مشابه لقضيتنا هذه ، وفيه يقول : أخطأ أكثر المحدثين حين حملوا الأعاريض حملاً مطلقًا على طريقة المقاطع اللغوية ، التى إن صلحت مطلق الصلاحية فى توضيح الأوزان الأفرنجية ، فإنها لا تصلح إلا على وجه تقريبى فى توضيح الأوزان العربية . خذ مثلاً قول دريد بن الصمة :

ياليتنى فيها جذع

أخب فيها وأضع

أقود وطفاء الزمع

كأنها شاة صدع .

طريقة التقطيع الحديثة تريك أن البيت الأول "ياليتنى فيها جذع" مكون من هذه المقاطع :

- - ب - / - - ب - /

وأن البيت الثانى مكون من هذه المقاطع :

ب - ب - / - ب ب - /

موضع المثال هو " الركن " (٦) قبل الأخير فى أصول الوزن مثلما ترون فى المصراع الثانى ، وهو عبارة عن مقطعين قصيرين ، ولكنه تبدل فى المصراع الأول إلى مقطع طويل .

٢ - حينما يقع فى وزن من الأوزان مقطعان قصيران فى مطلع المصراع ، من الممكن أن يبدل المقطع القصير الأول إلى مقطع طويل .

وربما تستدلون على ذلك بمطلع غزل "سعدى" :

هرشب انديشهٔ ديكركنم وراى دكر

كه من ازدست توفردابروم جاى دكر (٧) .

الميزان الأصلى لوزن الشعر هكذا:

ب ب / - - / ب ب / - - / ب ب / —— (٨) / ب ب / -

مثلما ترون ، فى مطلع المصراع مقطعان قصيران ؛ ثم إن الشاعر يستطيع أن يضع فى مكان المقطع القصير الأول مقطعًا طويلاً ، وهذا الصنيع الذى هو فى البيت السابق صنيع "سعدى" ؛ بمعنى أنه يعتبر المقطع الأول الشعرى فى المصراع الأول وهو

= وكما ترى فإن " كم " المقاطع فى البيتين مختلف ، ويكون الشاعر على هذا قد تجوز فى تصنيفه . وطريقة التقطيع القديمة تدل على أن الشاعر زاحف فى البيت الثانى زحافا محتملا، وهى فى هذا أدق وصفا لحقيقة تصنيفه من الطريقة الأولى ، إلا أنها ترى فى ماصنعه نوعا من الشذوذ . (السابق ص ٨١٣) . المترجم .

(٦) اللفظ الفارسى المستخدم هو كلمة پايه " ومعناها المعجمى هو : قدم ، أرجل ، ولكن الاصطلاح العروضى الذى يقصده المؤلف هنا هو " الركن " أو " الجزء "، وقد سبقه إلى ذلك الاستخدام صاحب "المعجم" مطلقا إياه على الأسباب والأوتاد والفواصل . (المترجم) .

(٧) المعنى هى : " أصارع كل ليلة فكرة أخرى ورأيا آخر ينقصها فى أن أنجو فى الغد من قبضتك إلى مكان آخر " . (المترجم) .

(٨) هذا الركن أو الجزء به مقطعان طويلان فقط (- -) حسب الوزن، وليس ثلاثة مقاطع كما فى المتن، والراجح أنه خطأ مطبعى . (المترجم) .

كلمة " هر " مقطعًا طويلاً . والوضع هو أن المصراع الثاني بدئ بكلمة " كه " ، وهى مقطع قصير ، ومن ثم لم يحدث فى المصراع الثانى أى تغيير للميزان الأصلى للوزن (٩) .

ولكن فى القسم الثانى أى تطابق الموزون مع الميزان ووجوهه المختلفة يلزم أيضًا ذكر عدة حقائق للتمثيل :

١ – كلنا نعلم أن المقطع القصير عبارة عن حرف صامت يعقبه مصوت قصير (أو حركة) (١٠) ، ولكن فى وزن الشعر الفارسى ، الحرف الصامت بدون أن يعقبه مصوت (أى حرف ساكن) ، وحينما يوضع أيضًا بعد مقطع طويل، يكون فى هذه الحالة معادلاً لمقطع قصير(١١) ، ومن ثم فمن ناحية الوزن تتساوى كلمات " دست "

(٩) لا نجد فيما أتى به هنا أى تعدد فى الوزن سواء على مستوى النظام أو على مستوى التفعيلة؛ لأن البيت حين نقطعه لا يخرج عن بحر "الرمل المخبون المقصور" جاءت تفعيلة مطلع المصراع الأول "سالة" وهى :

هرشبندى .

/ ٥ // ٥/ ٥

فاعلاتن

وتكون حسب نظام المقطع (– ب – –) أى: مقطع طويل+ مقطع قصير+ مقطعان طويلان.

وجاءت تفعيلة مطلع المصراع الثانى "مخبونة" أى بحذف الثانى الساكن وهما:

كمتزدست

///٥/٥

فعلاتن

وتكون حسب نظام المقطع (ب ب – –) أى ، مقطعان قصيران + مقطعان طويلان .

فكلاهما على أربعة مقاطع وأن كان بالأولى بعض الطول– الفرق بين المقطع الطويل والقصير– إلا أن الوزن لم يحدث فيه تغيير. ولكن الملاحظ أن المؤلف اعتبر أن وزن المصراع الثانى – أى بصورته المخبونة – هى الميزان الأصلى للوزن وكأنه يعتبر التغيير قد حدث فى المصراع الأول . ونسأل منذ متى كانت الصورة "المخبونة" هى الأصل و "السالة" هى المتفرعة عنها ؟ إلا إذا كان المؤلف يهدف إلى جعل كل صورة وزنية وزنًا خاصًا يعتد به وأى تغيير يلحقه هو خروج عن الأصل ، وبذلك يخرج بهذا عن نظام "الخليل بن احمد" أى "النظام العربي" المستعمل. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لم لا نعتبر أن التغيير هنا تغيير بسبب دخول "النبر" على التفعيلة فيحول المقطع الطويل – كما يقول د. محمد النويهى (قضية الشعر الجديد ص ٣١٩) إلى مقطعين قصيرين ، ويكون دوره هنا إضافيًا أو تعديليًا فقط لا تأسيسًا. (المترجم).

(١٠) بعبارة أخرى : حرف متحرك . (جامع المقالات) .

(١١) يشير إلى ما اسماه سابقًا " مصوت نهفته " أى " المصوت الخفى" الذى يأتى بعد الصامت الساكن الذى يلى مقطعًا طويلاً ويكون مقطعًا قصيرًا . (المترجم) .

مع " دسته " و " چار " مع " چاره " . وكله معادل لمقطع طويل ومقطع قصير على هـذه الصورة : (– ب) [١٢] .

ولكن الواضح أن المصوت القصير (أو الحركة) في كلمتى " دست " و " چار " قليل بالنسبة إلى كلمتى " دسته " و " چاره " ، ثم إن الشاعر حينما كان يستعمل كلمات النوع الأول فى مقابل وزن (– ب) ، فإن نغمة الشعر كانت تتغير قليلاً ، وينتج عن نقص حرف مصوت فى أصوات الشعر وقفة ، يصير الوزن على أثرها أكثر ثقلاً (بطئاً) . ولم يكن هذا التغيير إلى الدرجة التى تخرج الوزن عن القاعدة ، وتجعل الشعر منثوراً .

كذلك من الممكن أن يتبع صامتان مقطعا طويلا [١٣] ، ويستقر بدلاً من صامت ومصوت قصير أى مقطع قصير . مثلاً كلمة " كاست " التى وقع فهيا صامتان هما (س ، ت) بعد المقطع الطويل " كا " فيحسب من ناحية الوزن مقطعًا طويلاً ومقطعًا قصيراً (– ب) ، ويتساوى مع كلمة " كاسه " الذى يتكون مقطعها الثانى من صامت (س) ومصوت قصير (كسره) .

٢ – المقطع القصير يمكن أيضًا أن يسحب أثناء القراءة ، ويحل محله مقطع طويل ، وهذا يحدث حينما ياتى المقطع القصير فى آخر الكلمة أو يكون هو كلمة مستقلة . مثلاً فى الشعر الآتى :

زدست كـــــوتـه خــــــود زيـر بـارم

كـــــه ازبالا بلـندان شـــــر مـــــســــارم[١٤]

(١٢) يقصد أن "الهاء" بمثابة الحركة القصيرة مع الحرف الساكن ، ونشير نحن إلى أنه قد اعتبرها من قبل حرفًا صامتًا فى كلمة "كاه" ، ولم يقدم لنا هنا تفسيراً لهذا التناقض، اللهم إلا إذا كان هدفه هو اللجوء المستمر إلى الهروب من استعمال المقطعين (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) . (المترجم) .

(١٣) أى ص ح ح ص ص وهو نادر الوجود . (المترجم) .

(١٤) المعنى :

" من يدى القصيرة تحت وطأة الحمل ، أنا فى خجل من طوال القامة ". (المترجم) .

تمتد أثناء القراءة كسرة بعد " ت " في كلمة " دست " والكسرة بعد الـ " ـه " في كلمة " كوته " [١٥] ، وعلى أثر ذلك ينطلق المقطع " ت – te " في الكلمة الأولى مثل" تى" والمقطع " he - a " في الكلمة الثانية مثل " هى " ويحسب معادلاً لمقطع طويل [١٦] .

الواقع أن هذا اللون من التغيير في الشعر يمكن أن يلون نغمة الوزن الأصلية إلى حد بلون آخر؛ لأن القارئ إن لم يكن له دراية بهذه الرموز يعتقد في نوعين من الشعر على وزن واحد، أنهما يكونان على وزنين مختلفين.

وللتدليل على ذلك نقيس بيتين للفرخي السيستاني ببيتين لسعدى . ومن غزليات " الفرخي " [١٧]

ياد بادآن شب كان شمسه خوبان طراز

به طرب داشت مراتابكه بانك نماز

من چو مظلومان ازسلسله نوشروان

أندر آويختـه زان سلسله زلف دراز[١٨]

اقرأ هاتين البيتين من الشعر بدقة ، وقارنهما بالبيتين التاليين من غزليات سعدى :

هر شب انديشه ديكر كنم وراى ديكر

كه من آزدست توفردابروم جاى دكر

(١٥) وهى علامة الإضافة في الكلمتين . (المترجم) .

(١٦) أى لمحاولات المؤلف المستمرة في تجنب استعمال المقطع ص ح ص ص في الكلمة الأولى، والمقطع ص ح ح ص في الكلمة الثانية . (المترجم) .

(١٧) هو أبو الحسن على بن جولوغ ت ٤٢٩ هـ ، وهو أحد الشعراء الكبار لقصر السلطان محمود الغزنوى . " فرهنك ادبيات ". (المترجم)

(١٨) المعنى هو :

"فلتتذكر تلك الليلة التي جعلتني صورة الأحباب المطرزة طربا حتى دخول وقت الصلاة ".

"انا معلق بسلسلة أصحاب الضفائر الطويلة المجدلة مثل المظلومين من سلسلة أنوشروان". (المترجم) .

وامــقی بودکــه ســرکشــتــهء عــذرائی بود

منـم امــروز وتوئـی وامق وعــذرای دکــر[١٩]

هذان النوعان من الشعر كلاهما على وزن واحد [٢٠] ، ولكن مثلما ترون فيهما اختلاف في النغمات إلى الدرجة التي تجعلك تعتقد أنهما مبنيان على وزنين مختلفين . هذا الاختلاف نتيجة للحقائق نفسها التي ذكرنا بعضا منها على سبيل المثال [٢١] .

(١٩) المعنى هو :
" أصارع كل ليلة فكرة وعكسها في أن أنجو في الغد من قبضتك إلى مكان آخر " .
" الذي كان هائماً بعذراء كان وامق ، نحن اليوم وامق وعذراء آخران " . (المترجم).

(٢٠) هذه الأبيات كلها بعد تقطيعنا لها من بحر " الرمل المثمن المخبون " . (المترجم) .

(٢١) يهدف المؤلف من وراء هذا كله إلى القول بأهمية مطابقة الموزون مع الميزان ، وإذا حدث تغيير في الموزون عن الميزان الأصلي فسوف يتبعه تغيير – بالمقطع – في الميزان، وهذا شيء لدينا خطير يجعل موازين الشعر عرضة لأي تغيير وعرضة للخروج عن الأسس والأنظمة لأي سبب ، ويتجاوز المؤلف ذلك بان اعتبر هذا التغيير سوف يؤدي إلى تغيير في النغمة تجعل البعيدين عن الصنعة يتخيلون بوجود وزنين مختلفين لنوعين من الشعر على وزن واحد – حسب قوله – ومن استشهد على ذلك بالأبيات الموجودة في المتن . والتي نفهم منها ومن كلامه أنها تحتوي على تغييرات مقطعية في الموزون تستتبع تغييرات في الميزان أو توحي بذلك مثل :

(أ) كلمات : طـراز ، نمــاز ، دراز في عروض وضرب المجموعة الأولى تنتهي بمقطعين : طويل وقصير (– ب) بدخول " مصوت نهفته " .

(ب) كلمة : دكر. في المجموعة الثانية تنتهي بمقطعين: قصير وطويل (ب –) .

(جـ) وجود " كسره " بعد كلمات : انديشه ، شمسه ، سلسله سركشته ، دست . للإضافة ، حل محلها همزة الإضافة مع الكلمات المنتهية "بالهاء" في المجموعتين فيضاف بعدها مقطع قصير (ب) .

(د) كلمات : داشت ، ياد ، كان ، والمقطع " بان " في كلمة " خوبان " عبارة عن مقطع طويل وآخر قصير (– ب) بعد دخول " مصوت نهفته " أي " المصوت الخفي " على الحرف الساكن في آخرها .

ونحن إذ نوافقه على أهمية اختلاف النغمات ودورها في الوزن، فإننا لا نوافقه على الوسيلة– فقط– للتعبير عن هذا الاختلاف ، فلنا رأينا المخالف لفكرته ، بمعنى أنه يرجع اختلاف النغمات وما يتبعها من اختلاف في الوزن إلى تغييرات مقطعية لجأ فيها إلى التأويل والافتراض حتى يوجد مقطعاً قصيراً (ب) بعد المقاطع الطويلة (–) التي تخضع للنظام المقطعي العربي (ص ح ح ص ، ص ح ص ص) خاصة .

ومن له دراية بعلم العروض ، ويقرأ أبيات هاتين المجموعتين ، يجد أن اختلاف النغمات فيها يعود إلى دخول " الزحافات " على المجموعة الثانية دون الأولى التي ظلت تفعيلاتها كلها – باستثناء واحدة في كل شطر– " سالمة " من أي زحاف . والزحاف نقص ، وسقوط ساكن من تفعيلة يؤدي إلى اختلاف نغمتها عن نظيرتها السالمة . هذا هو كل الموضوع. ونقوم من ناحيتنا بتطبيق ذلك عمليًا على أبيات هاتين المجموعتين من خلال النظامين المقطعي والتفعيلي لنرى صحة هذا القول من عدمه . نختار البيت الأول من المجموعة الأولى :
=

هذا النوع من الاختلافات فى نغمة الوزن يبرز على الأغلب الأساليب المختلفة للشعر . واحدة من الأمور التى تميز أسلوب شعراء خراسان عن أسلوب شعراء فارس، هى أن الخراسانيين أى شعراء القرنين الخامس والسادس العظام، كانوا هكذا يركبون الألفاظ التى مع الاستفادة من هذا النوع من الاختيارات ، تهب شعرهم نغمة قوية ومحكمة. شعراء فارس أى متغزلوا القرنين السابع والثامن العظام الذين يتقدمهم سعدى وحافظ . كانوا على خلاف الخراسانيين يجتهدون ما وسعهم الجهد حتى

=

ياد باد آن	شب ك آشم	سى ى خوين	طراز
- ب - -	- ب - -	- ب - -	ب - ب
/ه//ه/ه	/ه//ه/ه	/ه//ه/ه	//هه
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعول
به طرب دش	تى م راتاب	كاه بانك	ن ماز
ب ب - -	- ب - -	- ب - -	ب - ب
///ه/ه	/ه//ه/ه	/ه//ه/ه	//هه
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعول

وتفعيلات البيت الثانى جاءت على نفس النمط ، ومن ثم يتضح لنا أن أكثر تفعيلات هذه المجموعة ، وهى " **للفرخى** " جاءت على " **فاعلاتن** " أى الصورة " **السالمة** " من أى زحاف وبدخول " **الحذف** " على العروض والضرب . أما المجموعة الثانية فنختار منها هذا البيت :

و ام قى بو	دكه سركتش	ت ى عذرا	ء ى بود
- ب - -	ب ب - -	ب ب - -	ب ب -
///ه/ه	/ه//ه/ه	///ه/ه	///ه
فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن	فعلن
م ن مم رو	ز و ت ا ى وا	م ق عذرا	ى دكر
ب ب - -	- ب -	ب ب - -	ب ب -
///ه/ه	/ه//ه/ه	///ه/ه	///ه
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعول

وتفعيلات البيت الآخر على هذا النمط ، ومن ثم نجد أن أكثر تفعيلات هذه المجموعة وهى " للسعدى" جاءت على " **فعلاتن** " أى الصورة " **المخبونة** " التى نقصت ساكنا من " **فاعلاتن** " مع دخول " **الصلم** " على العروض والضرب ، فأوحى هذا بالإحساس باختلاف النغمة بين ابيات المجموعتين وهما على وزن واحد . ومن له دراية بعلم "**العروض**" لن يقع فى هذا الخطأ - كما يخشى خانلرى - أما من ليس له معرفة بهذا العلم فلن يحتاج إليه ولا حيلة لنا معه ، والأمر كله لا يحتاج من "**خانلرى**" أو "**نظامه**" كل هذه الافتراضات والتأويلات . ويبقى أن أشير إلى أن الشعر الفارسى قد انشد على الموازين العربية العروضية " نظام الخليل " بحركاته وسكناته مع ما لديهم من تصرفات عليه ؛ فلماذا كل هذا من "خانلرى" ؟ ولماذا يسعى إلى فرض نظام على شعر انشد من البداية على نظام آخر ؟ . (المترجم) .

يجعلوا الموزون منطبقًا انطباقًا جيدًا مع الميزان ، ولهذا السبب جاء شعرهم أكثر رتابة [٢٢] ونمطية [٢٣] .

ذلك الذى قلناه حول الشعراء العظام كان لمعرفة اساليبهم ، فليس من شأننا الحكم بنفى أو قبول أو بيان المقبول وغير المقبول منهم ، ولكن ينبغى ذكر هذه المسألة وهى أن بعد القرن الثامن فهذا القيد نفسه التابع للصورة الأصلية للوزن جعل نغمة الشعر الفارسى هكذا رتيبة بما يقلل من شأن الشعر، وأوجد بأوزانه الرتيبة الجالبة للنعاس أثرًا مخدرًا فى ذهن القراء والمستمعين . وبالتالى فقد سلب اهتمامهم تدريجيًا عن المعنى . ونتيجة لذلك كله أن صار المستمعون لا يطلبون شيئًا آخر من الشعر سوى الوزن والنغمة المرتبة والنمطية التى تأتى من تركيب الكلمات المعروفة والمألوفة . ولم ينفر ذهنهم الناعس الوسنان من ابتذال المعانى والمضامين المكررة التى كانت قد بزغت فى الشعر الفارسى آلاف المرات بصورة جلية .

ويمكن استخلاص عدة نتائج من هذا البحث الطويل حول وزن الشعر الفارسى :

(٢٢) قد يبدو فى كلام المؤلف هنا عن اجتهاد شعراء فارس وعلى رأسهم "سعدى" و"حافظ " فى تطبيق موزونهم على الميزان ، نوع من التناقض مع خروج شاهد "سعدى" المذكور فى المتن عن التفعيلة الأصلية للبحر " فاعلاتن " إلى الصورة " المخبونة " " فعلاتن " ، ولكن هذا التناقض أو الإحساس به سرعان ما يزول أن رجعنا إلى ص ٣٨ من الأصل الفارسى لهذا الكتاب ، لنجد فيه أن المؤلف يعتبر " فعلاتن " هى أصل الوزن بما يساير منهجه القائم على أن أى تعدد فى وزن بحر من البحور يعد وزناً قائمًا بذاته ويعد أصلاً ، وبالتالى فالصورة " السالمة " للبحر وزن فى عرفه ، والصورة " المخبونة " أيضًا وزن قائم بذاته ، وكذلك الصورة " المحذوفة" .. وهكذا مما جعله يعتبر أن الأوزان المستعملة فى العروض الفارسى فاقت – حسب قوله آنفًا – المائة والعشرين وزنًا . (المترجم) .

(٢٣) هنا يكون للكلام معنى واعتبار– بعيداً عن فكرة تعدد الأوزان تلك التى تهدم النظام – ويكون المؤلف قد فتح بهذا الكلام بابًا رائعًا لدراسة مجدية تتضافر مع الوسائل الأخرى المستخدمة لمعرفة أساليب الشعراء وأساليب مدارسهم الأدبية ، وهى الاستفادة من نغمات أوزان الأشعار فى معرفة أسلوب الشاعر وأسلوب المدرسة الأسلوبية التى ينتمى إليها ؛ فأنغام شعراء " خراسان " – حسب قول المؤلف – تمتاز بالتنوع والتعدد نتيجة تعدد التفاعيل فيعطى هذا للشعر عند شعراء خرسان نوعان القوة والاحكام ، بينما تمتاز أنغام شعراء فارس – فى رأيه – بالنمطية والرتابة والترتيب بسبب محافظتهم على مطابقة الموزون تمامًا على الميزان دون تغيير أو تنويع فيعطى شعرهم نوعًا من الخفة والبشاشة والنشاط مع الرتابة أيضًا ، وهو موضوع يستحق دراسة موسعة عميقة شاملة المدارس الأدبية كلها . (المترجم) .

النتيجة الأولى هى أن ساحة أوزان الشعر الفارسى واسعة جداً . والوزن فى الفارسية له أنواع متعددة ومتنوعة كل نوع من أنواعه متناسب لبيان حالة من الحالات. شاعر اليوم يلزمه أن يكون على بينة من هذه الممكنات كلها المتاحة له فى اختيار الوزن لشعره ، ويستطيع أن يستفيد منها فى كل موضع على أفضل وجه .

النتيجة الأخرى هى أنه فى استعمال وزن من الأوزان أيضًا، فإن الشاعر ليس مجبوراً على أن يتبع القالب الأصلى اتباعا أعمى، بل إنه إذا كان عالما برموز هذا الفن فإنه يقدر أن يدخل ذوقه الشخصى وسليقته فى استعمال كل وزن، أو يوجد تنوعا فى قالب الوزن الخاص حسب ما يقتضيه المعنى والعبارة [٢٤] . الوقفات والسكتات التى يجوز أن تحتسب فى كل وزن من الأوزان ، يمكن أن تكون موضع إفادة للشاعر فى مواضع مختلفة حتى يهئ بواسطتها النغمة الأنسب لشعره لأجل بيان المعنى المقصود .

وفى هذا الصدد يلزم أيضًا ذكر مثال عسى أن يوضح المطلوب . لننظر على سبيل المثال للوزن المعروف بالرباعى . تنبه جيداً إلى نغمة هذا المصراع :

كويند بهشت وحور عين خواهد بود [٢٥] .

طبقًا لإحدى القضايا التى وضحناها فى هذه المقالة ؛ فقد استقر الحرف الساكن " د " فى كلمة " كويند " مكان الحرف المتحرك ، وهذه النقطة توجب أن يحصل وقف قليل فى نغمة هذا الشعر بعد كلمة " كويند " ، هذا الوقف متناسب مع نغمة الجملة ومعناها ، ويستعمل بموضع هذه العلامة (:) ؛ لأنه يترك المستمع فى انتظار سماع حقيقة ينطق بها عامة، ويشحذ ذهنه لاهتمام أكبر بذلك القول ، هذا النوع من الوقفات حينما يوضع بإزاء الكلمة فإنه يعطيها بروزا أكثر وأهمية أعظم .

(٢٤) نحن لا نتفق مع المؤلف فى هذا القول إن كان يعنى به "الشعر العمودى" ؛ أى شعر التفعيلات الذى يستخدم نظامه قديمًا وحديثًا ، لأن فى ذلك خروج عن "النظام " "والأساس " إلى ما يقرب الفوضى ؛ فالخروج عن نظام الوزن لم يسمح به إلا فى حالة "ضرورة الشعر" فقط التى يباح لها ما لا يباح لغيرها . وإن كان يعنى بهذا القول التيارات الحديثة التى دخلت على الشعر والوزن بما يسمى بـ " الشعر الحر " ؛ فهذا موضوع آخر . (المترجم) .

(٢٥) مصراع مشهور للخيام (ت ٥١٧ هـ) من رباعياته ومعناه : " يقولون إن هناك جنة وحور عين " . (المترجم) .

مثال آخر من رباعيات " العطار " [٢٦] :

بر آب روان وسبزه اى شمع طراز

مى درده وتوبه بشكن وچنك بساز

خوش باش . كه نعره مى زند آب روان

مى كويد : رفتم كه دكر نايم باز[٢٧]

فهو دقيق جداً فى البيت الثانى لهذا الرباعى . بعد كلمة " خوش باش " يوجد وقف قليل يفصل جملة الأمر هذه فصلا كاملا عما يعقبها لبيان علة الحكم. هذا الوقف له نفس القدر الذى يوجد فى النغمة الطبيعية للجملة .

فى المصراع الثانى لهذا البيت أيضاً وقفان : الأول بعد كلمة " كويد " الذى يترك ذهن المستمع فى انتظار مقول القول، والآخر بعد كلمة " نايم" الذى يعطى هذه الكلمة وضعاً تاكيدياً .

النغمة العامة لهذا المصراع المحكم والمقطع تساير أيضاً بيان النكتة فى البيت التى تقوم على الحزن والأسى .

فى الشعر الذى نقلناه عن " الفرخى" مثال آخر لبيان هذا المعنى . كلمة " مظلومان " فى المصراع الثالث ، توضع كذلك فى محل الوقف ، وعلى أثر ذلك مثلما ترون فقد تصبح تأكيداً على هذه الكلمة . [٢٨]

(٢٦) هو فريد الدين أبو حامد الشهير بالعطار ت ٦١٨ هـ حسب ترجيحنا فى دراستنا له ولمنظومته" مصيبت نامه" فى رسالتنا المقدمة للحصول على الدكتوراه من جامعة القاهرة. (المترجم) .

(٢٧) معنى الرباعية :

" على الماء الجارى والخضرة المطرزة بالشمع ، قدم الخمر وحطم التوبة وهيئ اللحن " .

" فلتهنأ ؛ لأن الماء الجارى يصيح ويقول : لقد مضيت إلى سبيلى ولن أعود ثانية " . (المترجم) .

(٢٨) ما كتبه المؤلف هنا يشير إلى أنه دارس جيد لعلم اللغة الحديث خاصة فرع "الأصوات" ، وقد أحسن الإفادة منه فى دراسته للشعر وقضاياه، وهنا أفاد من جانب " صوتى " بحت هو : " الوقفات والسكتات" وهى أمور صوتية ذات دلالات مختلفة وأفادات متعددة . أفاد منها المؤلف هنا فى الدلالة على تناسب النغمة مع المعنى فى التوضيح. الفكرة وتبيان ما فيها من جمال . =

والحال كما هو أيضًا فى النغمة الكلية للعبارة والمصراع ، بمعنى أن الشاعر يستطيع عن طريق الإفادة من هذه الاختيارات فى الوزن الواحد ، أن يهيئ نغمة سريعة وخفيفة أو بطيئة وقوية ، ويستخدم كذلك هذه النغمات المختلفة لتناسب معناه المقصود ؛ لأن وزن الشعر يعطى للمعنى الروح ويبعث فيه الحياة والقوة .

بعض من الشعراء الكبار القدامى قد صنعوا هذه الفنون عن طريق سلامة الطبع وسليقة التذوق ، ولكن شاعر اليوم، فلابد له أن يضع هذه الأشياء موضع إفادة عن طريق العلم والمعرفة الكاملة بدقائق أمورها، وبهذه الوسيلة فإنه يهب وزن شعره ونغمته تناسبا وكمالا آخر .

هذه " الوقفات والسكتات " استخدمها " الأسلوب القرآنى " أعظم استخدام، بل إن بعض الآيات القرآنية لا تفهم على وجهها الصحيح بدونها ، وتشير بعض طبعات المصاحف إن لم يكن كلها إليها بعلامة صغيرة فوقها (س) حتى يراعيها القارئ أثناء القراءة الصحيحة فتحدث نغمة مختلفة للنغمات السابقة أثناء القراءة . وخير مثال لذلك قراءة قوله تعالى :
" قالوا ياويلنا من بعثتنا من مرقدنا هذا ما وعد الرحمن وصدق المرسلون " (يس آية ٥٢) .
فلابد من الوقف أو السكت بين " مرقدنا " و" هذا " وإلا صار المعنى أن الرحمن لم يعدنا بشيء وأن المرسلين لم يصدقوا وهذا مناف تمامًا للمعنى المقصود، مع مراعاة الجانب الصوتى أثناء القراءة فإن اختلاف النغمة هنا يبرز الموقف ودلالته المعنية المقصودة ، كذلك يمكن مراعاة هذه الوقفات والسكتات التى تضيف إلى وضوح المعنى عذوبة النغمة ، وسوف نبرز ذلك من جهتنا بوضع علامة ، ولتكن (/) لتحديد الوقفة وما يتبعها من نغمات مختلفة تناسب المعنى المقصود فى قوله تعالى :
" قال معاذ الله / إنه ربى/ أحسن مثواى/ إنه لا يفلح الظالمون " (يوسف آية ٢٣) .
ولقد تعرض علماء اللغة العرب المحدثون والقدماء لهذه الوقفات والسكتات باعتبارها عاملاً صوتيًا مؤثرًا فى فهم المعنى عن طريق تحديد الوجه الإعرابى الصحيح ، وبينوا عن طريق هذه الوقفات والسكتات أو حددوا بعض أبواب النحو تحديدًا واضحًا مثل (باب الاختصاص) مثل قولنا :
نحن العرب ، أكرم الناس أخلاقا.
فلقد بنوا " العرب " على الاختصاص ، وجعلوا جملة " أكرم الناس " خبرًا للمبتدأ " نحن " بناء على هذا الوقف أو السكت الذى جاء بعد " العرب" مصاحبًا بنوع من التلوين الموسيقى.
وكذلك قدموا عن طريق هـذه " الوقفات والسكتات " صنوفًا من الإعراب لقوله تعالى " ألم . ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين " . (البقرة آية ١ ، ٢) ومن يرغب فى تفصيلات أكثر بشأنها ، فليرجع إلى كتاب « دراسات فى علم اللغة . الدكتور كمال محمد بشر . القسم الثانى ص ٢٧ وما بعدها. دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م " وقد أطلق عليها " الفواصل الصوتية " . (المترجم) .

نغمة الحروف

الأشخاص الذين يتعاملون مع الشعر وقد هيأ الاستعداد الطبيعي ذهنهم للتمتع بهذا الفن؛ فعلى الأغلب من بين عدة أشعار تحتوى على مضمون واحد أو توضح حقيقة واحدة، يشتد سرورهم بقطعة منها وسرعان ما يدعونها فى ذاكرتهم ويكررونها بلذة أكبر، بدون أن يبحثوا أو يعلموا سبب هذا الترجيح. ويرجع بعض من هؤلاء ذوى الذهن المنقب سبب هذا الرجحان بهذه الدرجة إلى أن هذا الشعر أجمل وأعذب نغمة (١) ، ولكن إذا ما سألتهم: لماذا هو عذب النغمة؟ وفى الشعر الذى كنتم به تسرون ، أى الأصوات تميلون إليها؟ وكيف تلفق وتركب فيما بينها بحيث تأتى إلى مسامعكم أكثر عذوبة ؟ فإنهم يعجزون عن بيان الأمور الذوقية، ولا يمكنهم ذكر سبب لها أو دليل .

النصف فقط هو الصحيح من هذه الحقيقة، ذلك لأنه فى كل حالة نفسية توجد عن طريق الفن يحدث دائمًا أمران :

الأول : الأثر الفنى الذى يسبب تلك الحالة، ونحن نسميه هنا " المؤثر " .

الثانى : الانفعال الذى يحدث فى الذهن من إدراكه ويسمى بـ " الحالة " أو " التأثير " .

حقًا نحن لا نعرف ، ولا نستطيع معرفة لماذا يحدث المؤثر الفلانى فينا مثل ذلك التأثير، لماذا نشعر بمتعة من وزن أو نغمة، وينصرف ذهننا عن وزن آخر أولا يقبل ذلك التأثير. نحن لن نعرف إطلاقًا سر هذه القضية ، ولكن ذلك الذى يمكن معرفته مهما كانت صعوبته هو أى الأجزاء التى توجد فى الأثر الفنى، وبأى ترتيب تركب هذه الأجزاء فيما بينها بحيث تحدث تأثيرًا نفسيًا .

نحن نسمع الشعر ، ونشعر بالمتعة من جراء ذلك. قسم من هذه المتعة هو نتيجة إدراك معانى الشعر ، ولكن القسم الآخر يحصل من إدراك صورته . صورة الشعر هى مجموع الأصوات المنطوقة التى تصل إلى الأذن . لهذه الأصوات صفات مختلفة . إحداها على الجملة فى الشعر الفارسى هو مداها ، ويحدث وزن من تركيب وتأليف الأصوات على حسب هذه الصفة مثلما قيل فى المقالات السابقة .

(١) هذا يذكرنا بكلام " سيبويه " : " الشعر وضع للغناء والترنم " . انظر الكتاب ٢٠٦/٤ تحقيق عبد السلام هارون . (المترجم) .

ولكن الامتداد ليس الصفة الوحيدة لهذه الأصوات ، فمن الصفات الأخرى لها الارتفاع والانخفاض (زيرويم) أو " الارتفاع " والجرس أو " الطنين " الخاص بكل صوت . (٢)

الارتفاع والانخفاض :

الارتفاع والانخفاض (زيرويم) صفة تختص بالحروف المصوتة .(Voyelles) بعض من المصوتات تكون أكثر ارتفاعا وبعض منها يكون أكثر انخفاضاً. حينما نكتب المصوتات الأصلية للغة اليوم الفارسية بحسب مخارجها، مرتبه من الحلق إلى الشفة، تخرج هذه السلسلة :

u o a â e i (٣)

(٢) يقترب المؤلف هنا – على استحياء – من قضية " اللفظ والمعنى " ، وواضح أن "اللفظ" يعنيه فى المقام الأول ، وإن كان النقاد العرب قد فهموا "اللفظ" على أنه الصياغة والتركيب أو العلاقات بين الجمل ، فقد فهمه المؤلف هنا على أنه صورة الشعر – فى مقابل المعنى للشعر – ويكون عنده مجموعة أصوات منطوقة بصفات خاصة عديدة منها : الامتداد أو المدى الزمنى، الارتفاع والانخفاض ، الجرس والطنين ، وهذه الصفات تتضافر فى تكوين النغمة أو الوزن ، وهى هدف أيضاً عند الشاعر مثلما المعنى عنده هدف . (المترجم) .

(٣) هذا الذى يتحدث به المؤلف هنا يختص بالمصوتات أو الحركات الفارسية وقد حصرها فى ستة فقط حسب نظام فى عرفة . . والمصوت أو الحركة هى – حسب تعريف « دانيال جونز » – : « صوت مجهور يخرج الهواء عند النطق به على شكل مستمر من البلعوم والفم دون أن يعترض لتدخل الأعضاء الصوتية تدخلا يمنع خروجه أو يسبب فيه احتكاكا مسموعاً » (د. عبد الرحمن أيوب : أصوات اللغة ص ١٥٦ – ١٥٧) . ولقد استطاع علماء الأصوات تحديد منطقة خاصة داخل فراغ الفم يمكن أن يعترض اللسان فيها طريق الهواء دون حدوث احتكاك مسموع فتحدث ما يسمىَ بـ « الحركات المعيارية «Gardinal Vowels التى توصل إليها العلماء وليست مأخوذة من لغة معينة وربما يوجد بعضها فى بعض اللغات وقد لا يوجد البعض الآخر. ومن ثم فهى « معايير » أو « مقاييس » عامة . وهى عبارة عن أربع حركات أساسية وخمس ثانوية ، أما الأربع الأساسية فهى وباختصار شديد :

١ – الحركة الأمامية الضيقة يرمز لها بـ « i » ، وتشبه فى العربية كلمة (بيع) وفى الفارسية كلمة (بير ، دير) بنفس الرمز .

٢ – الحركة الخلفية الضيقة يرمز لها بـ « a » ، وتشبه فى العربية كلمة (عام) وفى الفارسية كلمة (زر ، درد) ورمزها « â » .

٣ – الحركة الخلفية الضيقة يرمز لها بـ « u » ، وتشبه فى العربية كلمة (فوت) وفى الفارسية كلمة (شور ، دود) بنفس الرمز .

٤ – الحركة الخلفية الواسعة يرمز لها بـ « a » ، وتشبه فى العربية كلمة (طاب) وفى الفارسية كلمة (آب ، ماه) بنفس الرمز . =

المصوتات التى فى هذه السلسلة من اليسار إلى اليمين تمضى تدريجيًا من الارتفاع إلى الانخفاض، يعنى المصوت u (مثلما هو فى كلمة شورودود) وكذلك المصوت o [٤] (الذى يوجد فى كلمة توو بلبل) هما مصوتا الارتفاع (بم) . والمصوتان i (مثلما فى كلمات بيرودير) و e (مثلما يوجد فى كلمات مهر وعشق) فهما أخفض الأصوات أما المصوتان a ، a (الأول فى كلمات زرودردو الثانى فى كلمات مثل آب وماه) ويحسبان مصوتى وسطيين يعنى من جهة الارتفاع والانخفاض (زيرويم) فى درجة وسط بينها. يمكن إدراك التأثير الذى يوجده مصموتات الارتفاع والانخفاض (زيروبم) فى ذهن المستمع عن طريق الكلمات التى هى تقليد للأصوات الطبيعية Onomatopee فى هذا النمط فإن الكلمات التى يراد بها دائمًا حكاية الانخفاض (زير) توجد فى مصوتين e ، i مثل :

شرشر - زرزر- جيغ جيغ - جير جير وغيره .

وحينما يحاكون كلمة من أصوات الارتفاع (بم) ، تستعمل فيها المصوتان o أو u مثل :

شرشر - قرقر- خرخر- هوهو ، وغير ذلك .

= أما الخمس الثانوية فهى :

٥ - الحركة الأمامية نصف الضيقة ، ويرمز لها بـ « e » ، وتشبه فى الإنجليزية كلمة (get) وفى الفارسية كلمة (مهر ، عشق) بنفس الرمز .

٦ - الحركة الأمامية نصف الواسعة ، ويرمز لها بـ « ع » مثل كلمة (باع) فى العربية .

٧ - الحركة الخلفية نصف الضيقة ، ويرمز لها بـ « o » مثل كلمة (توم) فى العربية وفى الفارسية مثل كلمة (تو ، بلبل) بنفس الرمز .

٨ - الحركة الخلفية نصف الواسعة ويرمز لها « c »

٩ - الحركة المركزية أو المتوسطة ورمزها « e »

(انظر كتب أصوات اللغة المختلفة للدكتور عبد الرحمن أيوب والدكتور كمال محمد بشر والترجمة العربية لكتاب برتيل مالبرج وغير ذلك) .

ومن ذلك كله نفهم أن الفرس لديهم -حسب كلام خانلرى- من هذه المصوتات أو الحركات المعيارية العالمية ست حركات فقط وهى حركات أو مصوتات كلها أساسية فى استخدام « خانلرى » لها ، وليس بينها حركات أو مصوتات ثانوية . وهذا ليس بغريب ، فمن اللغات - كما يقول مالبرج ص ٢٦ الترجمة العربية - مالا يعرف سوى بعض هذه المصوتات لا كلها ، هذا إلى أن نظام اللغة الفارسية لاشك يتطلب ذلك. (المترجم).

(٤) سقط هذا الرمز الكتابى من الصفحة الأصلية الفارسية ، ويبدو أنه سقط منها سهواً ، وقد تداركنا الأمر بكتابته هنا فى المتن المترجم للنص الفارسى، وساعدنا على ذلك إدراكنا للقضية برمتها وما يعنيه المؤلف . (المترجم) .

يمكن الإفادة من معرفة هذه الخاصية للمصوتات أيضًا فى تقليد الأصوات الطبيعية وأيضًا فى بيان العواطف والمعانى ، ذلك لأننا نعلم أن هناك آصرة بين الأصوات والحالات النفسية .

مثلا حالات الوقار والعظمة والخوف والرعب والوحشة تناسبها أصوات الارتفاع (بم) ، أما بيان العواطف السريعة الشديدة مثل الشكوى والأنين والحزن أو البشاشة والنشوى والسرور فتتناسب أكثر مع أصوات الانخفاض (زير) (٥) .

وبناء على هذا ، فالشعر الذى يكثر فيه مصوتات الارتفاع (بم) يحتوى على النغمة القوية والوقورة وذات العبرة . لنقرأ هذين البيتين " لحافظ " مع الاهتمام والتركيز على هذه الملحوظة :

كنون كه درچمن آمد كل ازعدم به وجود

بنفشه درقدم اونهاد سر به سجود

بنوش جام صبوحى به نالهء دف وچنك

ببوس غبغب ساقى به نغمهء نى وعود(٦)

أما فى الشعر الذى يستخدم لبيان المعانى المثيرة للحيوية والباعثة على السرور فيناسبه مصوتات الانخفاض (زير) . وكنموذج يمكن ذكر بيتين من غزلية أخرى لـ " حافظ " ؛ لأن مضمونها يتفق مع الشعر الذى ذكرناه من قبل ، ولكن حالتها باعثة للنشاط :

رسيد مزده كه آمد بهار وسبزه دميد

وظيفه كر برسد مصر فش كل است ونبيذ

(٥) هنا محاولة من المؤلف لتوظيف علم الأصوات الفيزيائى لخدمة الشعر. (المترجم)

(٦) المعنى :

" الآن وقد ظهر فى الروضة الورد من العدم إلى الوجود ، وانحنى البنفسج ساجدًا تحت قدمه " .

" اشرب الخمر الصبوح مع أنين الدف والصنج ، وقبل صوت شراب الساقى على نغمة الناى والعود " . (المترجم) .

صــفيــر مــرغ بر آمـد بـط شـراب جـاست

فـغـان فـتـاد به بلبـل نقـاب كل كـه كـشـيـد(٧)

هذان الغـزلان كـلاهـمـا على وزن واحـد (٨) ، وكـلاهـمـا يوضـح مـعنى واحـداً، ولكن اختلاف المصوتات التى توجد فى كلماتهما تعطى لكل واحد منها لحنا منفصلاً بحيث يحدث فى المستمع تأثيرات متفاوتة (٩) .

(٧) المعنى :

"وصلت البشرى لأن الربيع قد حل والخضرة تفتحت، وصل موزع الوجبات ومصرفها الورد والنبيذ" .

"ارتفع صفير الطيور أين الشراب الصراح، وقد صاح فى البلبل: من سحب نقاب الورد" . (المترجم)

(٨) كلاهما من بحر "الرجز المخبون" أى على "مفاعلن" . (المترجم).

(٩) منهج رائع وجميل ذلك الذى يقوم به المؤلف هنا على أبيات "حافظ" بمجموعتيها، ونرى أنه – أى المؤلف – يبدع حينما ينغرس فى القضايا العلمية التى يبتعد فيها عن المجالات الشعوبية والعصبية، ومن هنا فإن هذا المنهج محاولة طيبة لتذوق الشعر عن طريق "علم الأصوات" ؛ فقد استعان بالنغمة المسماة بالارتفاع والانخفاض (أى الزير والبم) فى ذلك استعانة طيبة وتستحق الاهتمام سواء أقبلناها أم رددناها، لكنها تمثل له منهجاً ارتضاه واقتنع به ويحاول تطبيقه مكتفياً بإلقاء الفكرة فقط دون تفصيل لها شأنه فى ذلك شأن كبار الأساتذة كل فى مجال تخصصه .

"خانلرى" وهو أحد علماء اللغة فى إيران فى العصر الحديث ، فقد اهتم "بعلم الأصوات" الذى وضعه علماء اللغة المحدثين فى مقدمة مستويات اللغة : (أصوات ، صرف ، نحو، معاجم، دلالة) على هذا الترتيب .

ولقد أدرك " خانلرى " أهمية (علم الأصوات) وحاول توظيفه لخدمة الشعر، ولهذا كان له أن يفيد من أصوات الارتفاع والانخفاض (بم وزير) فى الوقوف على النغمة التى تحدثها فى الشعر وفهم معانيه من خلالها، كما فعل هنا ؛ إذا استنتج أن أصوات الارتفاع (بم) u,o,a تناسب النغمة الوقورة القوية وما بها من موضوعات شعرية ملائمة لها ، وذلك فى المجموعة الأولى من أبيات "حافظ" ، وأن أصوات الانخفاض (زير) â e i تناسب النغمة الخفيفة السريعة الباشة وما بها من موضوعات مثيرة للحيوية والباعثة على السرور فى المجموعة الثانية .

ولنحاول – من عندنا جاهدين – تطبيق هذا المنهج على أبيات المجموعتين من الشعر اللتين استشهد بهما لـ " حافظ " كالتالى :

أولاً : فى المجموعة الأولى الأصوات : (أصوات الارتفاع) :

١ – صوت « u » وهو قمة الارتفاع يوجد فى المقطع الأخير من كلمات : كنون ، وجود ، بنوش ، صبوحى ، ببوس ، وعود . واو العطف بين دف وچنك، واو العطف بين نى وعود .

٢ – صوت « o » وهو الدرجة التالية للارتفاع بعد الصوت السابق ، ويوجد فى أصوات : النون فى (كنون) ، الكاف فى (كل) ، الجيم فى (سجود) ، النون فى (بنوش) ، والباء فى (صبوحى) والدال فى (دف) خاصة نطقها العربى، الباء الثانية فى (ببوس) . =

جرس الحروف :

لكل حرف من الحروف الصامتة Consonnes جرس Timbre خاص ، وهى الصفة نفسها التى تحدد وتميز تلك الحروف بعضها عن بعضها الآخر. هذه الأجراس أيضاً لكل واحد منها أثر خاص فى ذهن المستمع . من أجل إدراك هذا التأثير يلزم أولاً تصنيف هذه الحروف الصامتة على حسب الكيفية ومحل أدائها إلى طبقات .

يمكن تحديد عدة مجموعات أصلية فى الحروف الصامتة ، وهى عبارة عن :

١ – الحروف الانفجارية (١٠) التى يقفل فى نطقها مجرى الهواء كلية وينفتح فجأة ، ويؤدى الحرف مع خروج الهواء ، وهذه الحروف على ترتيب مخارجها من الحلق حتى الشفة فى اللغة الفارسية على هذا النحو :

ق – ك – گـ – ت – د – ب – پ .

= ٢ – صوت « a » وهو أقل درجات الارتفاع ، ويوجد فى حرف المد فى كلمة (أمد) وفى كلمة (در) والمقطع الأخير من كلمة (نهاد) وكلمة (جام) وكلمة (ناله) .

ثانياً : من المجموعة الثانية الأصوات : (أصوات الانخفاض) :

٤ – صوت (ā) وهو أقل درجات الانخفاض ، ويوجد فى حروف الراء من (رسيد) ، الباء فى (بهار) ، السين فى (سبزه) ، الدال فى (دميد)، الواو فى (وظيفه)، الكاف فى (أكر) ، السين فى (برسد) ، الميم والفاء فى (مصرفش) ، السين فى (است) ، النون فى (نبيذ) ، الصاد فى (صفير) ، الباء فى (بر) ، الشين فى (شراب)، الكاف فى (كشيد) .

٥ – صوت « e » وهو الدرجة التالية للانخفاض ، ويوجد فى حروف الدال فى (مژده) ، الكاف فى (كه)، المقطع الأخير (سبزه) و (وظيفه) المقطع المتوسط فى (مصرفش) ، المقطع الأخير فى (صفير) وفى حروف: الباء فى (به)، النون فى (نقاب) ، الكاف فى (كه) .

٦ – صوت « i » قمة درجات الانخفاض ، ويوجد فى حرف : الياء فى كلمات : رسيد ، ودميد ، وظيفة ، نبيذ ، صفير ، كشيد .

ومن ذلك كله نرى أن المجموعة الأولى التى تتحدث أبياتها عن الوجود والعدم والأنين والناى والعود والدف والصنج، ناسبها – حسب قول المؤلف – أصوات الارتفاع : u.o.a فكثرت فيها. والمجموعة الثانية التى تتحدث أبياتها عن البشرى والسعادة والنبيذ والخضرة والطيور والورود ناسبها أصوات الانخفاض: a,e,i فكثرت فيها، ولهذا الموضوع بالذات حديث فى الجزء الخاص بالدراسة ويمكن الرجوع إليه. (المترجم) .

(١٠) المصطلح الفارسى هو (انسدادى) وفضلنا اختيار فى ترجمته مصطلح " انفجارى " من بين مصطلحات أخرى مثلاً : شدة ، وانغلاق . (المترجم) .

٢ – الحروف الاحتكاكية [١١] التى لا يقفل فى أدائها مجرى الهواء ، ولكنه يضغط ويضيق . ومرور الهواء من هذا المكان الضيق يخرج صوتًا محتكًا بحيث تسمع منه أيضًا الأصوات الصامتة .

يمكن تقسيم هذه المجموعة من الحروف نفسها إلى عدة مجموعات ، من ذلك جملة :

(أ) حروف احتكاكية [١٢] مثل : هـ – خ – ش– ژ – س– ز – ف – و .

(ب) حروف جارية (سيالة) [١٣] مثل : ل – ر .

(جـ) حروف غنة [١٤] ، أى الحروف التى أثناء أدائها ينعطف نصف من النفس فى الأنف [١٥] ، ويمتزج الصوت الأنفى بالصوت الأصلى ، مثل : ن ، م .

كل مجموعة من هذه الحروف تترك فى الذهن تأثيراً خاصًا ، ويمكن إدراك هذه الحقيقة أيضًا مع مطالعة الكلمات التى تحاكى الأصوات الطبيعية. مثلاً كل أسماء الأصوات التى تبين أصواتًا مكررة وممتدة . تختم بحرف "ر" مثل : شرشر – قرقر – خرخر – كر كر – زرزر – عرعر .

تستعمل حروف " ك – ق " فى بيان الأصوات المتقطعة :

وق وق ، تق تق ، نق نق ، هق هق ، ترقق ترق ، تك تك ، جيك جيك .

تركيب الحرفين " نكـ " فى محاكاة الأصوات الطنين :

(١١) المصطلح الفارسى هو (انقباضى) وفضلنا اختيار فى ترجمته مصطلح (احتكاكى) من بين مصطلحات : رخو ، انطلاقى . (المترجم) .

(١٢) المصطلح الفارسى هو (سايشى) مثل (انقباضى) بمعنى احتكاكى، ونرى أن المؤلف قد توسع فى مفهوم "احتكاكى" وهى التى تقابل الحروف الانفجارية بحيث تشمل عنده كل صوت ليس انفجاريًا سواء أكانت فموية أم أنفية أم جانبية أم ترددية . (المترجم) .

(١٣) ترجمة المصطلح الفارسى (روان) ، وكان المؤلف موفقًا فى اختيار هذا المصطلح أو هذه التسمية وهى تسمية عالمية – مع ترجمتها العربية – للمصطلح Liquide ، وقد سماها البعض بالحروف المائعة ، وهى ترجمة شائعة ومطابقة للمصطلح نفسه . (المترجم) .

(١٤) أحيانًا تسمى بالحروف الأنفية نسبة إلى مخرجها وهو الأنف . (المترجم) .

(١٥) بسبب أن اللهاة تكون معلقة أثناء النطق ويبقى ممر الهواء مفتوحًا إلى فراغ الأنف . (المترجم) .

ونكّ ونكّ ، دنكّ دنكّ ، جينكّ جينكّ ، زلنكّ وزولنكّ

صوت " ل " من الاصوات التى تحاكى شرب الماء [16] .

(١٦) المؤلف يتعرض هنا لمحاولة أثيرت من قبل ، وهى تأثير الأصوات فى توليد المعانى عن طريق محاكاة أصوات الطبيعة ، ولقد تحدث "ستيفن أولمان " عن تلك المحاولات تحت عنوان " التقليدية -conventionality مع إضافات مترجم كتابه "دور الكلمة فى اللغة" (د. كمال بشر) إضافات من التراث العربى، ويعرف "التقليدية" بأنها مرحلة جماعية متفقة تلى مرحلة الابتكار أو التوليد وهذا التوليد ، على أنواع ثلاثة : صوتى – نحوى – معنوى .

وما أتى به المؤلف هنا أقرب إلى " التوليد الصوتى " الذى يطلق عليه " محاكاة الأصوات " التى تناولها اللغويون العرب بالدراسة مثل ما رواه " ابن جنى " فى (الخصائص ١/٤٦ – ٤٧ . تحقيق محمد على النجار. القاهرة ١٩٥٥) من أن بعض اللغويين يرى أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعة كدوى الريح وحنين الرعد وخرير الماء ونهيق الحمار ونعيق الغراب وصهيل الفرس ونزيب الظبى ، ونحو ذلك ، ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد " .

وفى كل اللغات عدد من الألفاظ تحاكى أصواتها أصوات المدلول مثل قهقهة للضحك ، وقعقع لصوت السيف ، وقرقر لصوت البطن ، وقوق لصوت الدجاج .. إلخ . وقد قال " البحترى " يصف ذئبًا يعض على أنيابه ويقضقضها من شدة الجوع :

تقضقض عصلا فى أسرتها الردى كقضقضة المقرور أرعده البرد

وفى العربية أيضًا استخدام حرف "القاف" للقطع مثل : قط ، قطف، قضم ، وصوت"الخاء" للخضم ، ولابن سينا رسالة عن " أسباب حدوث الحروف " ربط فيها بين أصوات اللغة وأصوات الطبيعة ؛ فالشين مثلاً فى رأيه تسمع عن "نشيش الرطوبات وعن نفوذ الرطوبات فى خلل أجسام يابسة نفوذا بقوة " (نقلاً عن الرمز والرمزية ص ٣٦٦) .

وفى الخصائص لابن جنى ٢/١٥٨ " خضم وقضم ؛ فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول والرطب ، والقضم للصلب اليابس ، نحو قضمت الدابة شعيرها... ونحو ذلك – فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس ، حذو المسموع الأصوات على محسوس الأحداث ، ومن ذلك قولهم : النضح للماء ونحوه ، والنضخ أقوى من النضح ، قال الله سبحانه : " فيهما عينان نضاختان " فجعلوا الحاء – لرقتها – للماء الضعيف ، والخاء – لغلظتها – لما هو أقوى منه " .

وقريب من ذلك ما قام به " سليم البستانى " حين ربط بين موضوع القصيدة وحرف القافية فقال: "إن القاف قد تجود فى الشدة والحرب، والدال فى الفخر والحماسة، والميم واللام فى الوصف والخبر، والباء والراء فى الغزل والنسيب فى الغزل ، وإنما هو قول إجمالى إن صح من باب التغليب؛ فلا يصح من باب الإطلاق". (سليم البستانى : مقدمة ترجمته للإلياذة ص ٩٧ . نقلاً عن : النقد الأدبى الحديث ص ٤٤٣) .

وكان لهذه القضية وجود قديم فى الآداب العالمية . فيقول د . إبراهيم أنيس فى دلالة الألفاظ ص ٥٩ : " كان سقراط فى محاوراته يمنى النفس بتلك اللغة المثالية التى تربط بين ألفاظها ومدلولاتها ربطًا طبيعيًا ذاتيًا كتلك الألفاظ المشتقة من أصوات الطبيعة من حفيف وخرير وزفير . (المترجم) .

قل وقل – دل ودل .

هذه عدة ملحوظات ذكرناها فقط على سبيل المثال ، وفي هذا الباب حقائق قولية كثيرة وأمثلة عديدة يمكن أن تذكر، ولكن هذه الموضع ليس مجالاً لذلك .

الآن ينبغي ذكر هذه الملحوظة المهمة وهي أن تأثير هذه الحروف في الأذن محسوس بالوقت فقط ؛ لأن معنى الكلمة الشاملة لها أيضاً يتناسب مع ذلك التأثير ، وينبغي الاهتمام بهذه الحقيقة أيضاً في ارتفاع الأصوات وانخفاضها ، وأيضاً في جرس الحروف الصامتة .

بناء على هذا حينما، لا يكون لمعنى الكلمة علاقة بهذا اللون من التأثير، فلا يمكن ان يتوقع أن يهتم به ذهن المستمع. مثلاً كلمة " طاق " على الرغم من أنها منتهية بحرف " ق " ، فلا يوجد تصور الانقطاع والتمزق في الذهن، وكلمة " شمشير " ؛ فمع وجود حرف " الراء " في آخرها، فإنها لا تذكر المستمع إطلاقاً بالتكرار والدوام ، ولكن الشاعر على الأغلب يراعي هذه الحقائق عند اختيار الألفاظ دون انتباه لذلك، ويختار في هذا الطريق لبيان المعنى الواحد كلمة واحدة من بين الكلمات المترادفة ؛ لأن صوت تلك الحروف يكون أكثر تناسباً أيضاً مع الحالة التي يكون عليها الشاعر، أو يرغب في أن يوجدها في ذهن المستمع. مثلاً هناك أربع كلمات على معنى واحد "غريو، فرياد، نعره، بانك" أو على الأقل معاني هذه الكلمات الأربع متقاربة فيما بينها إلى حد بعيد [(١٧)] ؛ لأنه يستطيع أن يستخدم كلمة مكان أخرى . والشاعر في اختياره واحدة منها، عليه أن يهتم ، بالإضافة إلى المعنى الدقيق والخضوع للوزن، بأصوات كل كلمة ومدى تناسبها وارتباطها مع موضع بيانه . ومراعاة هذه القضية دائماً يزيد من قوة تأثير كلامه وشدته .

(١٧) أدرك المؤلف هنا بحساسية فائقة مشكلة " الترادف " و" أشباه الترادف " بكلامه هذا ؛ لأن هذه القضية شغلت الباحثين زمناً، وانقسموا حيالها إلى مؤيد لوجود"الترادف" في اللغة ومعارض لذلك ممن يرون أن الموجود " أشباه ترادف" أو "أنصاف ترادف" ، وأنه يوجد فروق بين معاني الكلمات المتصور أنها مترادفة، ويمكن الرجوع في هذه القضية إلى (المزهر للسيوطي ، وستيفن أولمان في دور الكلمة ، وتعليقات المترجم د. كمال بشر عليه ، د . أنيس .. إلخ) . وهنا نلاحظ أنه توجد فروق في المعاني بين هذه الكلمات الأربعة فمثلاً بانك : الصوت نفسه أو الغناء ، غريو : صياح عن غضب أو لغط ، نعره : صراخ ، فرياد : شكوى ، نداء : صوت مرتفع ، ولهذا فالمؤلف قد وفق في حديثه هنا . (المترجم) .

توافق الحروف :

ولكن علاوة على التأثير الخاص الذى يحدثه كل حرف من هذه الحروف المصوتة والصامتة فى ذهن المستمع ؛ فإن كيفية تركيب ورعاية تناسب ذلك كله مع بعضه البعض فى غاية الأهمية أيضًا . الذهن يشعر بالمتعة دائمًا من سماع الأصوات المتشابهة أو المتقاربة .

" القافية " عبارة عن تكرار حرف واحد فى موضع خاص فى آخر الشعر؛ ولكن دائمًا وفى كل اللغات لا توجد القافية بهذه الصورة التى نحن عليها فى اللغة الفارسية. يوجد بدلاً منها فى شعر بعض اللغات (مثل الإنجليزية القديمة) نغمة الحروف كذلك ، وهى عبارة عن تكرار حرف أو عدة حروف صامتة فى داخل كل مصراع .

فى الشعر الفارسى القافية موجودة دائمًا، ولكن الشعراء المهرة بالإضافة إليها فإنهم يراعون أيضًا نغمة الحروف الأخرى للشعر، ويهيئون بهذه الوسيلة شعرهم بجاذبية أكثر وجمال أعظم ، ويمكن إدراك أفضل الأمثلة على هذه الصنعة من شعر " حافظ ".

هذا الشاعر الماهر يهتم غالبًا بأصوات شعره ويختار الكلمات عن طريق هذا الاهتمام [(١٨)] . تأمل على سبيل المثال فى هذا الشعر، أى مهارة ركب بها الشاعر حرف "ش" مع حروف " ر " ، " م " ، "ن" ، وأى نغمة عذبة جميلة تنبع من ثنايا ذلك كله :

(١٨) وهذا هو ما كان يفعله الشاعر الفرنسى " مالارميه " فيما اقتبسه عنه " هنرى بريمون " .

Et les fruits passeront la promesse de fleurs.

أى : " والثمار تفى بوعد الأزهار " .

لنر أن الموسيقى تعنى أكثر من مجرد تنظيم الأصوات وترتيبها ترتيبًا إيقاعيًا يتجلى فى تكرار صوتى " f و " p " وفى نظام الحركات المعقد الذى حققه الشاعر فى هذا النموذج . إن هذا النظام الصوتى فى الواقع جزء من جاذبية البيت ، ولكنه ليس كل شىء فخلفه جوهر موسيقى غير منظور هو سر جماله وإيحائه . (نقلاً عن الرمز والرمزية ص ١٣٠) . وربما تأثر (خانلرى) بذلك وأفاد منه فى منهجه هذا الذى يحاول تطبيقه على شعر "حافظ" والفكرة بينهما متقاربة . (المترجم) .

شـهـرء شـهـر مـشـوتانـنهم سـردركـوه

شـورشـيـريـن منمـاتانكـنى فـرهادم[19]

أو هـذا الشـعـر الذى تـتـوافـر فـيـه حـروف" ش " و " س " ، ويـربط بينهـا المصوت" u " [20] :

من دوسـتـدار روى خـوش ومـوى دلـكشم

مـدهوش چشـم مسـت صـاف بى غـشم[21]

فى شعر أخر يصنع مع حرفى " ج " و " ن " نغمة :

جان بى جمال جانان نوق جنان ندارد ... [22]

أحيانًا يركب الـ " ر " و " ل " وهى حـروف نـاعـمـة ومـائعـة مـع حـروف " س " و " ز " التى تطلق صفيراً :

سلـسلـهء زلف دوسـت حلـقـهء بم بـلاست

هركه دراين حلقه نيست غافل ازاين ماجر است[23]

(١٩) المعنى :
" لا تفضح أمرى فى المـدينـة حتى لا أختبئ بالجبل ، لا تبدى ثورة " شيرين"حتى لا تجعلنى"فرهاد". (المترجم) .

(٢٠) وهوكما أشرنا من قبل قمة الارتفاع (بم) فى نغمة الصوت، ويمثله فى هذا البيت، موضع الاستشهاد – كلمات : دوستدار ـــ روى ـــ خوش ـــ موى ـــ مدهوش . (المترجم) .

(٢١) المعنى:
" أنا المحب للوجه الحسن والشعر الآسر،أنا المدهوش من العين الثملة والخمر النقية الصافية". (المترجم).

(٢٢) المعنى :
" الروح المحرومة من جمال الأحباب لا تشعر بمتعة الجنان " . . . (المترجم).

(٢٣) المعنى :
" سلسلة تجعيدة المحبوب هى حلقة شراك البلاء ، كل من لا يكون فى هذه الحلقة فهو غافل عن المصير". (المترجم) .

هذه الصناعات هى التى جعلت شعر "حافظ" على هذه الصورة من الجاذبية والجمال ؛ لأنها أعطته التفوق على كل شعراء الغزل الفرس ، وألقت بأقواله فى ذهن الخاصة والعامة (٢٤) .

فى الأدب الفارسى وحتى الآن لم يهتم أحد بهذه الملاحظات ، ولهذا السبب فإن ما يجب أن يقال فى هذا الباب كثير ، ولكن نحن نعلم أن القارئ اليوم عاجز وله حوصلة ضيقة ودائم السؤال متى سينتهى هذا البحث .

وقبل أن ننهى الحديث عن "موسيقى الألفاظ " ، فإنه يجدر الإشارة إلى هذه الموضوع ، وهو أنه مع كل تنوع يكون للفظ فى أصواته والإفادات التى يمكن أن تسهم فى إيجاد موسيقى الألفاظ من صفات هذه الأصوات؛ فمما لاشك فيه أن الموسيقى واقع أوسع وأكثر تنوعًا منها ألف مرة ، ولكن لا ينبغى توقع أن الشاعر ، على الرغم من أنه فنان وماهر، يستطيع بواسطة تركيب الألفاظ أن يوجد نغمة بجمال وجاذبية القطع الموسيقية. ولكن ينبغى الاهتمام بهذه الحقيقة أيضًا ، وهى أن الوزن ونغمة الألفاظ أمر فرعى فى الشعر ، وتحدث لأجل تكملة تأثير كلمة التى يكون عملها الأصلى هو استدعاء المعانى موضع الاستفادة . النغمة الموسيقية أكمل وأجمل ، أما أصواتها فإنها لا تحكى عن معانى خاصة .

وضع مجموعة من الشعراء الفرنسيين سنة ١٩٤٧م أساس أسلوب جديد فى الشعر وسموه (Lettrisme) أى المناصرون لأصالة الحروف .

ونشروا فى مجلة (Fontaine) رسالة شرح لأسلوبهم ، وكان حاصل بحثهم ودعوتهم أن الشعر هو موسيقى الألفاظ ، ويجب على الشاعر أيضًا أن يصرف كل همه ويقصره على ذلك فقط ؛ لأنه من تركيب الحروف تظهر نغمة جميلة وجذابة ، وحينما

(٢٤) هذه الأمور التى أثارها المؤلف أمور ذوقية بحتة تخضع للذوق الفردى ، ولا توجد قواعد معينة تحكمها وإلا ما القاعدة التى تجمع مثلاً بين حرفى "ش" ، "م" وتستحسن ذلك ، أو بين "ج" و"ن" وكل حرف من هذه الحروف من مخرج مختلف ومتباعد، اللهم إلا إذا كان يقتدى " بابن دريد " فى " الجمهرة " فيما نقله عنه "السيوطى" : "قال ابن دريد فى الجمهرة : اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت؛ لأنك إذا استعملت اللسان فى حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الذلاقة كلفته جرسًا واحدًا وحركات مختلفة " (انظر: السيوطى وعبد الرحمن جلال الدين: المزهر فى علوم اللغة وأنواعها . الجزء الأول، بتحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين ص ١٩١، الطبعة الثانية، دار إحياء الكتب العربية) . (المترجم) .

يمنع من ذلك مراعاة معانى الألفاظ ، فإن يد الشاعر تبحث فى تركيب الحروف. وفضلاً عن ذلك، لو وفق شاعر فى إيجاد شعر عذب النغمة مع مراعاة المعنى ، فإن ذلك الفن والجمال يزول دفعة واحدة فى نقله إلى لغة أخرى ، وبناء (٢٥) على ذلك ينبغى رفع قيد المعنى عن الألفاظ ، ولابد من الاجتهاد فى ذلك ؛ لأن الشعر يأتى إلى الوجود فقط بواسطة اختيار الأصوات المنطوقة المتناسبة التى تحدث نغماتها ذلك التأثير المطلوب فى ذهن المستمع .

من المعتقد أن هذا الأسلوب لم يجد اتباعا كثارا ، و لم يفصل بين بدايته ونهايته عدة أزمنة ، ثم إنه ليس هناك حاجة لأن نهتم برد دعواهم ، ولكن لأجل إنارة ذهن القراء ينبغى ذكر هذا القدر ، وهو إذا لم تعبر الألفاظ عن المعانى فمهما تستعمل الصنعة فى تركيبها ، فلن يكون لها قيمة ، وإذا كانت النغمة فقط هى الهدف فهنا يجب أن نلجأ إلى الموسيقى ؛ فهى التى تستطيع أن تنهض بهذا المقصود كما نريده .

(٢٥) تناولنا هذه القضية بالتفصيل فى الجزء الخامس بالدراسة ويمكن الرجوع إليها. (المترجم) .

قالب الشعر

يسمى الشكل الذى يقبله كل قطعة شعر، من حيث عدد المصاريع وانقسامها إلى عدة مجموعات وترتيب القوافى بـ "قالب الشعر" والقوالب التى راجت كثيراً فى الشعر الفارسى القديم معدودة، وكما نعلم فإن هذه القوالب عبارة عن: القصيدة والغزل والقطعة والمسمط (بأنواعه) والترجيع بند والتركيب بند والمثنوى والرباعى والدوبيت والمستزاد .

ومن هذا كله؛ فالقصيدة والغزل والقطعة صورة واحدة ، والاختلاف بينها ينحصر فقط فى عدد الأبيات (١) . القافية واحدة فى هذه القوالب ، وكل بند له بيت واحد أو مصراعان يكون الأول حراً والثانى مقفى، ماعدا هذا فإنه يلزم فى القصيدة والغزل القافية لمصراعى البيت الأول أيضاً .

القصيدة أقدم قالب شعرى عربى وأكثر رواجًا، وهى موجودة أيضًا فى الفارسية الدرية فى أول نماذج الشعر التى وصلت إلينا (٢) .

التغزل ، أى الأشعار التى تكون قد أنشدت فى بيان الحالات والعواطف، كان فى البداية مقدمة للقصيدة ، وعقب ذلك أهتم الشاعر ببيان مقصوده من مدح أو ذم وشرح الأحداث التاريخية وغير ذلك ، وفيما بعد أخذ هذا القسم من القصيدة صورة مستقلة وأتى الغزل إلى الوجود لأن مضمونه ومعناه كان منحصراً فى بيان الإحساسات ، وقالبه أيضاً لا يفترق عن القصيدة إلا فى عدد الأبيات (٣) .

(١) هذا على التقريب ، إذ توجد اختلافات أخرى مثل وجود مقدمة للقصيدة وكذلك تصريع مطلعها وبيت التخلص ، مع اختلاف الموضع بين هذه الأشكال الثلاثة . (المترجم) .

(٢) انتقل نظام القصيدة من العربية إلى الفارسية، بموسيقاها من التزام قافية واحدة فى القصيدة كلها، وبموضوعاتها الغنائية من مدح وهجاء وحماسة وغزل وتصوف وما إليها. وانتقال جنس القصيدة إلى الفارسية من العربية بقالبها الفنى قد يسر التأثير العربى ، لا فى موضعات القصيدة فحسب، بل كذلك فى الأخيلة والصور وبناء القصيدة العام كعهدنا بها فى أدبنا القديم ثم فى الألفاظ والكلمات والتراكيب العربية . (انظر د. فهمى هلال : مقدمته على المختارات ص ١٤) (المترجم) .

(٣) استخدم المؤلف هنا لفظ" تغزل " إشارة إلى أن " التغزل " كان يطلق على المقدمة الغزلية للقصيدة المدحية فقط وسمى بعد ذلك " غزلاً " .

ويقول " زين العابدين مؤتمن " : تحول شعر فارسى ص ٢٠٩ وما بعدها جاب سوم . تهران ١٣٥٥ هـ : "اعتباراً من القرن الخامس الهجرى أخذ الغزل يظهر جنساً أدبيًا لدى الشعراء الفرس بعد أن كان فى الفترات السابقة على هذه الفترة مجرد مقدمات أو مطالع لقصائد الشعراء المدحية فقط وهو ما يحلو للبعض أن يسميه " تغزلاً " . (المترجم) .

المثنوى ، أى الشعر الذى يكون كل بيت فيه مستقلاً بذاته ، وكل مصراعين له على قافية واحدة ، راج عند الفرس من القدم ، وكان يستعمل بكثرة فى المنظومات المفصلة. أقدم النماذج التى شوهدت فى الأدب الفارسى لهذا القالب كانت لأبى شكور البلخى ، وهو مثنوى " آفرين نامه" الذى أنشد في حدود سنة ٣٣٦ هـ (٤) . والظاهر أن هذا القالب مختص بالشعر الفارسى، ولم يلقَ رواجًا أو شيوعًا فى الشعر العربى على الرغم من استعماله أحيانًا (٥) .

الرباعى والدوبيت الذى يتركب من أربعة مصاريع ، ومن الضرورى أن تكون مصاريعه الأول والثانى والرابع على قافية واحدة دائمًا (٦) هو أيضًا من القوالب الخاصة باللغة الفارسية ، وينقلون خرافة حول كيفية إبداعه (٧) ، واقتبس هذا القالب فى الشعر العربى من الفارسية ، ولم يلق رواجًا فى تلك اللغة .

(٤) مجر ملحوظة تبديها: إذا كان فن المثنوى قد ظهر عند الفرس بعد الاسلام وتعد منظومة "آفرين نامه" سنة ٣٣٦ هـ أولى نماذجه ، وإذا كان فن القصيد موجوداً عند العرب قبل الإسلام ، أفلا يحتمل أن يكون الفرس قد استفادوا فى تكوين هذا الفن من مطالع القصائد العربية المصرعة ؛ لأن كل بيت من المثنوى إن هو إلا مطلع قصيدة مصرع، ثم برع الفرس فى استعماله بعد ذلك لأنه مناسب لأذواقهم، وغير مناسب للطبيعة العربية المحبة للقوافي وقيودها بشغف بالغ ؛ لأنها تبرز شاعريتهم وتثير فيهم نزعة التفاخر بالقدرة عليها. ويؤكد ذلك قول د. إبراهيم الشواربى – فى كتاب " حافظ الشيرازى . شاعر الغزل والغناء فى ايران ص ٢٦٨ . مصر ١٩٤٤م – إذ يرى أنه من الجائز أن يكون الشعر المزدوج قد نشأ فى الشعر العربى كمحاكاة لمطالع القصائد والأبيات المصرعة فى أثنائها ، ومحاكاة لمشطور الرجز مع تغيير فى الروى فى شطرين بعد شطرين " . (المترجم) .

(٥) عرف هذا الفن عند العرب باسم " المزدوج " وأشهره " ألفية ابن مالك " " أرجوزة ذات الأمثال لأبى العتاهية " . وفى الفهرست لابن النديم ص ١٦٣ طبعة القاهرة : أن عبد الرحمن الرقاش المعروف بأبان اللاحقى كان ولوعًا بالمسمط والمزدوج من الشعر . (المترجم) .

(٦) اكتفى المؤلف بذكر الحالة المشهورة لهذا الفن والتى تعرف "بالخصى" مستخدماً كلمة "هميشه" أى "دائمًا" بينما لهذا الفن حالة أخرى لا تخفى على أحد تقفى فيها كل مصاريع الرباعى الأربعة وتعرف "بالكامل" وإن كانت قليلة الاستخدام. يجب أن يكون وزن الرباعى أو الدوبيت من الأوزان المستخرجة من بحر الهزج وبشجرتيه " الأخرب " و " الأخرم " بأوزانها الأربعة والعشرين، ويسمى الرباعى "بالدوبيت" و"الترانه" و"جهاربيتى" و " جهاركانى " . (المترجم) .

(٧) يشير المؤلف هنا إلى الرواية المشهورة المذكورة فى "المعجم فى معايير أشعار العجم" ص ١٢ عن نشأة هذا الفن على يدى "الرودكى" عندما مر على صبية تلعب "بالجوز"؛ فألقى غلام بجوزته فى الحفرة، وأخذ يصيح : " غلتان غلتان همى رود تابن كو . أى : ظلت تتدحرج تتدحرج حتى هوت فى قاع الحفرة " . =

أما المسمط فهو شعر يقسم إلى عدة بنود ، وفى كل بند تكون فيه كل المصاريع باستثناء المصراع الأخير على قافية واحدة ، بينما المصاريع الأخرى التى تصل بنود المسمط المختلفة فيما بينها لها كلها قافية واحدة ومستقلة يسمون المسمط على حسب عدد مصاريع كل بند بأسماء المخمس والمسدس والمثمن وغير ذلك ، ويعتبر الشاعر " منوچهرى " [٨] أكثر الشعراء وأفضلهم استعمالاً لهذا القالب فى الشعر الفارسى القديم [٩] .

يشكل الترجيع بند والتركيب بند من القطع المختلفة ؛ لأن عدد أبياته ليس ثابتًا ومحدداً ، ويبقى مستقلاً بالغزليات ؛ لأنها تنشد كلها على وزن واحد ، والذى يوصل هذه القطعات بعضها ببعض بيت يأتى آخر كل غزل من الغزليات على قافية منفصلة. هذا البيت يتكرر بعينه فى الترجيع بند ويتغير فى التركيب بند [١٠] .

فى هذه القوالب التى ذكرت ، من الضرورى أن تكون كل المصاريع على قياس واحد، وتكون متساوية فيما بينها ، بمعنى أنه لا يحدث تغيير فى أبنية وزنها ، ولا يجوز أن يحدث اختلاف وتفاوت بينها من حيث القصر والطول [١١] .

القالب الوحيد فى الشعر القديم الذى يوجد بمصاريع غير متساوية يسمى بالمستزاد ، المستزاد شعر يكون فيه المصراع أو البيت على وزن عادى ومستعمل ، وفى عقبه مصراع أو مصراعان قصيران ؛ لأنه من جهة الوزن معادل للقطعة الأولى أو آخر مصراع عادى . أقدم شعر فارسى يرى فى هذا القالب من أواخر القرن الخامس

= فأعجب بها الرودكى وظل يعالج نغمها حتى وصل إلى وزن الرباعى . وهناك رواية أخرى يرجع "دولتشاه" فى " تذكرة الشعراء " ص ٣٠ هذا الفن إلى ابن الأمير يعقوب بن الليث . (المترجم) .

(٨) منوچهرى الدامغانى ت ٤٣٢/ هـ من كبار شعراء القرن الخامس وعصر السلطان مسعود الغزنوى. وفى أشعاره استفادات عظيمة من الأدب العربى . (المترجم) .

(٩) كان هذا الفن معروفًا عند العرب الجاهليين . وفى القاموس المحيط أبيات منه منسوبة إلى امرئ القيس . (المترجم) .

(١٠) يشبه التركيب بند والترجيع بند فن الموشحات عند العرب فى المغرب والأندلس . (المترجم).

(١١) أى على خلاف ما يستعمل فى العصر الحديث – الذى عايشه المؤلف– ويسمى بالشعر الحر الذى لا يلتزم فيه بوزن وقافية ولا تساو فى طول المصاريع وقصرها الذى يحكم هذا الطول والقصر هو توحد التفعيلات . (المترجم).

الهجرى (فى ديوان مسعود سعد سلمان) [١٢] أما الشعراء القدامى فهم لم يكونوا يستحسنون هذا القالب ، ولم يكونوا يستعملونه إلا رغبة فى الابداع وإظهار البراعة ، وكان موجوداً فقط فى الفترة المشروطية ؛ لأن المنظومات السياسية والاجتماعية وخاصة الأشعار النقدية والملح والهزل قد انصبت فى هذا القالب بلغة التحاور ، ولقت رواجًا كثيرًا.

هذه فقط كل القوالب المستعملة فى الشعر الفارسى القديم. من المعتقد أن الشعراء أحيانًا كانوا يبدعون قوالب أخرى عن طريق إظهار البراعة والإبداع، ولكنهم لم يقدموا ما يدل على شوقهم وتعلقهم فى استعمالها حتى يشجعوا الآخرين على الاتباع.

ظلت القوالب الشعرية بلا شك محدودة ، نتيجة لأن الشعراء المتأخرين كانوا قد قصروا همتهم فى تقليد وتتبع المتقدمين ، ولم يروا فى أنفسهم جرأة لذلك سوى أن يسلكوا الطريق نفسه الذى كانوا قد سلكوه ، رويداً رويداً استقر الأمر فى موضع حدد فيه الأدباء ، وحصروا القوالب الشعرية التى استعملها الشعراء القدماء ، وتحدثنا عنها فى هذه المقالة ، واعتبروا أن تجاوز تلك الحدود بدعة وأمر غير لائق .

ولكن فى الشعر العربى الذى يعده الأدباء القدماء دائمًا قدوة للشعر الفارسى، توجد قوالب متعددة لا تخرج المعرفة منها من الفائدة .

فى أواخر القرن الثالث الهجرى ، وجد فى بلاد الأندلس التى كانت مستقراً لقسم من المسلمين والناطقين بالعربية فى شبه جزيرة أيبريا (إسبانيا والبرتغال) نوع من الشعر يبدو أنه كان يلحن ويغنى ، وربما لهذا السبب حدث لبس مع المؤلفات الفارسية. ولقد سموا هذا اللون من الأشعار " بالموشح " و " الزجل " ، وأقدم مصدر ذكرت فيه " الموشحات " و " الأزجال " هو مقدمة ابن خلدون .

فى هذا اللون من الشعر قوالب متنوعة كثيرة ، وكانوا يركبون فيه مصاريع قصيرة وطويلة وأوزان مختلفة على صور متنوعة . ومزجوا به أيضًا المسمط والمستزاد ،

(١٢) أحد كبار شعراء فن القصيد فى القرن الخامس وقد عاصر فترتى الغزنويين والسلاجقة ت ٥١٥ هـ . (المترجم) .

والظاهر أن شعراء الأندلس كانوا قد اتبعوا فى الحصول على "الموشح" منشدى ومطربى أوربا فى ذلك العصر (١٣) .

هذا الأسلوب الشعرى الذى راج فى مغرب الممالك الإسلامية لم يلق رواجًا كثيرًا فى نواحى شرق تلك الممالك ، ولهذا السبب لم يكن موضع اقتداء فى إيران أيضًا . اللهم إلا ذا اعتبرنا " المستزاد " مقتبسًا منه . ويحتاج وصف الأنواع المختلفة للموشح إلى تفصيلات أكثر وذكر نماذج لها ، ولأنه مكتوب باللغة العربية فربما لا يكون ذا نفع كبير لقرائنا .

هذه القطعة من أشعار التاجيك ، ولا أعرف وقت إنشادها ، ومن الممكن أن تكون نموذجًا لأحد أنواع الموشح :

دامنهٔ كوه

لالهٔ انبوه

برسر من هواى توزياده كرده

راه پرازسنك

مركب من لنك

شوق تودرراه توام پياده كرده

كبك پريده

ازچه رميده

تيرنكاهى مكرش نشانه كرده

(١٣) هذا قول مردود عليه ، فقد انساق المؤلف – بشعوبية منه – وراء المستشرقين الإسبانيين " خوليان ريبيرا " و "منتديث بيدال " أصحاب هذه النظرية ، والتى انساق وراءها – للأسف – أيضًا بعض الكتاب اللبنانيين من مؤلفى كتاب " الأدب العربى فى آثاره وأعلامه " وغيرهم . (انظر : د . عمر فروخ : تاريخ الأدب العربى . جـ ٤ ص ٤٢٤ – ٤٢٥ . دار العلم للملايين . بيروت ط ٢ سنة ١٩٨٤) . ولو رجعنا إلى "مقدمة ابن خلدون " ١٣٢٧/٤ لتبين لنا أن هذا الفن من استحداث أهل الأندلس وتنظيمهم فيقول : " أما أهل الأندلس ، فلما كثر الشعر فى قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فناسموه بالموشح ينظمونه أسماطًا أسماطًا وأغصانًا أغصانًا .. الخ " . (المترجم) .

مرغ خوش الحان

بلبل خوشخوان

وصف كل روى تراترانه كرده (١٤) .

ولكن فى الخمسين عامًا الأخيرة حيث تعرف الشعراء ذوو اللغة الفارسية بأنواع الشعر الأوروبى ، وجد فى الشعر الفارسى قوالب حديثة ، وأقبل جمع من الشعراء على التقليد أو الابتكار لإبداع قوالب جديدة. صنع بعض منهم أنواعًا جديدة من المسمط والمستزاد ، الذى يعد أول نموذج لها هو القطعة المشهورة لدهخدا فى رثاء ميرزا جهانكيرخان صور اسرافيل . كمالى ولاهوتى وبهار وياسمى وصورتكرونيما . كل واحد من هؤلاء إما أنه صنع قالبًا جديداً أو أنشد قطعًا فى القوالب الجديدة التى هى من ابداع الآخرين . العديد من الشعراء يعتقدون أن تكوين قالب جديد لهم هو فن فى حد ذاته وحتى الأشخاص الذين كانوا يعلنون رسميًا عن اختراعهم ، وكأنهم أرادوا أن يثبتوه باسمهم هذا الاسلوب الفكرى كان متعقبًا نفس سنة الأدباء القدماء الذين كانوا يظنون أن أنواع قوالب الشعر محدودة ومعينة ، ولا يمكن التصور إطلاقًا أن قالب الشعر ليس له قيمة مستقلة ومجردة ، بل إن تناسبه مع المعنى ومقتضى البيان شرط من شروطه .

وعلى قدر كثرة عدد القوالب الحديثة ، فمن الطبيعى أن تقل أهميتها ، واليوم ربما يتقبل الجميع هذه الحقيقة ببساطة ؛ لأن كل شاعر يستطيع أن يخلق قالبًا خاصًا

(١٤) المعنى :
سفح الجبل .
الشقائق المتراكمة .
زاد هواك على رأسى .
الطريق وعر .
مطيتى عرجاء .
الشوق إليك هو الذى دفعنى إلى السير فى طريقك مترجلاً .
الكبك محلق .
مما ينفر .
لعل سهم نظرتك أصابه .
الطائر عذب الألحان .
بلبل صداح .
يترنم واصفا ورد وجنتك (المترجم) .

متناسباً مع حالته ومعنى شعره ولا يجب سؤاله لماذا اختار هذا القالب أو يطلبون منه أن يدلهم على النموذج الأصلى له فى الأدب القديم ، حقيقة أصلية ومهمة لذلك هى أن قالب الشعر يكون متناسباً لمحتواه أى المضمون والألفاظ وغرض الشاعر، ويمكن فقط من هذه الناحية وزن الكلام ووضع الشاعر موضع المؤاخذة والنقد .

ذلك الذى قيل حول القوالب الثابتة للشعر، أى ذلك الذى يكون قابلاً للتعريف ويراعى فيه النظم والترتيب فإنه يتساوى فى كل الأشعار ولا يتغير ، ولكن فى الفترة الأخيرة اتخذ بعض من الشعراء تحت تأثير الأدب الأوروبى الحديث لهم قوالب أخرى وهى التى يمكن تسميتها " القالب الحر" (١٥) . فى هذا اللون الشعرى لا يأخذ فيه نظم البنود وتركيب المصاريع القصيرة والطويلة وترتيب القوافى صورة ثابتة ، بل تتغير بحسب الموضع والمعنى والحالة فى كل قسم من الشعر يريده الشاعر . الظاهر أنه يصعب تعريف هذا اللون من القوالب ، ويصعب وضع تسمية لأنواعه المختلفة يمكن بموجبها تحديد نوع عن نوع آخر .

أتت القوالب الحرة إلى الوجود مع حرية الوزن والقافية ، ويوجد رأيان مختلفان حول هذا اللون من الشعر . الأدباء لا يستحسنونه إطلاقاً ويعتبرونه معيباً ولا يجوزون إطلاق اسم شعر عليه . أما الشباب خاصة الأشخاص الذين لا يعرفون أو يألفون الأدب القديم يعتبرون إنشاد شعر ليس له صورة ثابتة وقالب محدد . علامة على التجديد ويسمون شاعر هذا اللون الشعرى " القدوة " و " المناضل " ، ومن الطبيعى فإنهم يحسبون كل شعر مرتب وموزون ومقفى شعراً وضيعاً وعلامة على الركود والتجمد والتخلف .

(١٥) هو اتجاه تمخض عنه المذهب الرمزى الأوربى ، وقد أراد هؤلاء الرمزيون أن يجددوا فى أوزانهم لغتهم الأوربية – على سعة أوزانها – وأن يتخلصوا من سلطان القافية ، وعندهم أن الوحدة الحق هى وحدة الشعور والاحساس ، ولابد من تحطيم القوالب الرتيبة لتغيير الوحدة الموسيقية مع تغيير العبارة، وتتنوع بتنوع الإحساس ، فالموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه، ولا ينبغى أن تكون الموسيقى رتيبة بحال لأنها تعبيرية إيحائية ، ولهذا تكون وحدة الإيقاع فى تغير على حسب ما يمكن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس . (انظر د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٤٤٥ – ٤٤٦) . (المترجم) .

وليس كل واحد من أصحاب وجهتي النظر هاتين المختلفتين على صواب ، ولكن تلزم فرصة أخرى للبحث فى هذا الباب [16] .

---

(١٦) مع أن الكتاب بمقالاته الثمانية قد انتهى عند هذا الحد، تبقى لدينا نقطتان للتوضيح :

أولاً : ما صلة موضوع المقالة الأخيرة وهو عن "قالب الشعر" بأفكار العمل الرئيسية وقضاياه الوزنية والموسيقية والصوتية ؟ .

ثانيًا : ما موقف المؤلف من تلك القضية التى أثارها فى نهاية المقالة ثم تركها غفلاً دون تعليق أو تحديد ؟

بالنسبة للنقطة الأولى :

أعتقد أن المؤلف لم يبتعد فى هذه المقالة عن القضايا الوزنية والصوتية التى كانت محوراً لهذا الكتاب؛ لأن الموضوع الذى طرقه فى هذه المقالة وهو "القالب الحر"، ليس مجرد قالب شكلى كالقصيدة والقطعة والرباعية والمثنوى يصب الشاعر فيه أغراضه وموضوعاته، بل هو نظام جديد خرج على النظام الموسيقى للقصيدة العربية والفارسية منذ الجاهلية حتى عصرنا الحديث ، الذى - أى نظام القصيدة - كان يقوم على نسق ثابت يقوم على البيت أو المقطوعة ، أى على المساواة بين أبيات القصيدة أو القطعة فى الإيقاع والوزن بعامة بحيث تتساوى الأبيات فى حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية، وفى نظام هذه المساواة وحدة عامة للنغم مع الحفاظ على وحدة القافية فى القصيدة كلها. أما "القالب الجديد" - دون الدخول فى اطروحة الشعر الحديث وموضوعه الشائك وليس هذا مجالاً لذلك - قد خرج عن نظام القصيدة فى بنائها ولكن لم يهجر النظم أو الإيقاع الذى يتميز عنده بالحركة والتنوع وليس الثبات، كما أن هذا النظام الجديد له صلة بالأصوات والأنغام بما يعبر عنه " د. محمد غنيمى هلال : " والحق أن هذا النوع أشق من السير على الأوزان التقليدية؛ لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية ، ووقوفًا تامًا على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التى تتراسل معها وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع فى النغم" (انظر النقد الأدبى الحديث ص ٤٤٨) .

وقد ظهر هذا الاتجاه الجديد عند العرب والفرس على حد سواء فى العصر الحديث فى فترت متقاربة ، عند الفرس بظهور " نيما يوشيج" أو لنتيجة تحولات سابقة على " نيما" ألزمت وجوده . (انظر: إسماعيل نورى علاء : صور وأسباب در شعر امروز ايران. جاب أول ص ١٢١ - ١٢٢ انتشارات بامداد تهران ١٣٤٨) وعند العرب بما كتبه "خليل مطران ١٨٧٢ - ١٩٤٩ م " إلا ان الذى يعنينا أن الأمتين العربية والفارسية قد تأثرتا باتجاهات التجديد فى الثقافتين الفرنسية والإنجليزية بما تمخض عنه - وكما أشرنا منذ قليل - المذهب الرمزى الأوربى الذى أراد أصحابه التجديد فى الأوزان - أى أوزان لغتهم الأوربية - وإن يتخلصوا من سلطان القافية . "ولقد امتدت موجه الإيقاع الرمزى من الشعراء الفرنسيين المعاصرين إلى بعض اتجاهات الشعر الإنجليزى الحديث وعلى الأخص المدرسة التصويرية التى ظهرت فى بداية العقد الثانى من هذا القرن فرددت أصداء الرمزية فيما يتعلق بحرية الإيقاع " (أنظر : الرمز والرمزية ص ١٣١) .

ومن هذا الطريق تأثر معظم الشعراء الفرس المحدثين من خلال محاولاتهم لتطوير الشكل الموسيقى للقصيدة والحصول على قوالب جديدة للشعر. والمعروف أن صلة الفرس بأوربا قد بدأت مع فترة حكم=

. . . .

فتحعليشاه قاجار وزادت فى عهد المشروطية خاصة فرنسا وإنجلترا وتعرف الفرس على اللغة والأدب الفرنسى والإنجليزى وأطلعوا على آثارهم وأفكارهم فحدث لهم تطور عظيم ظهر فى الأدب الفارسى فى تلك الفترة . (أنظر : ذبيح الله صفا : مختصرى در تاريخ تحول نظم ونثر فارسى ص ٩٤ – ٩٥ . الطبعة الثانية تهران ١٣٣٣) .

وكان للموسيقى أثر لدى شباب العصر فى محاولة محاكاة الآداب الأوربية فى اختيار قالب شكلى جديد أو قوالب شكلية جديدة يستغلون فيها طاقات ايحائية خارقة لا تحد بقيود مثل قيود الأدب القديم فى أشكاله الأدبية من قصيدة وقطعة وغزلية وغير ذلك، ومن ثم لجأوا إلى "الشعر الحر" الذى فرض نفسه كشكل موسيقى جديد"وكان أبرز ما يميز هذا النمط الموسيقى أن عناصره لم تكن مستمدة من قواعد مفروضة سلفًا ، وإنما كانت تتبع غالبًا من التوافق الداخلى بين الكلمات والأصوات ، فكان له إيقاعه الخاص الذى يحاول فيه أن يكون صورة من الإحساس الداخلى للشاعر والخوالج الباطنية التى لا يمكن أن تتساوى وتتماثل" (انظر : عن بناء القصيدة ص ١٧٨) . " وبدل أن يخضعوا الخوالج للتعبير لها، فجرى تقسيم الأبيات تبعًا للمدى الزمنى الداخلى الذى تستغرقه العاطفة " (انظر : د. أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربى الحديث ص ١٠٢ دار الكشاف . بيروت ١٩٤٩ م) .

"وكانت النظرية الرمزية قد وضعت قضية الموسيقى الشعرية من أساسها وضعًا جديدًا على ضوء تأثرها العميق الشامل بموسيقى "فاجنر" ، ومن ثم بدأ الرمزيون فى تحطيم هذا "البحر السكندرى" – أى الكلاسيكى – الفج الكبير نفوراً من صلابته التى تكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها لكى تناسبه ، وفراراً إلى ما أسموه " بالبيت الحر "Versifbrêe" حيث لا يخضع الشاعر إلا لقاعدة واحدة هى : انفعاله الداخلى، فهو الذى يحدد عدد مقاطع البيت وينظم ضروب الوقفات والسكنات ويقرر مدى ضرورة القافية ونوعها . وهو الذى يتيح للشاعر– إذا اقتضى الأمر – أن ينتقل من وزن إلى وزن أخر فى القصيدة الواحدة حتى يتمكن من الإيحاء بالخلجات الروحية العابرة " . (انظر : لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى . الجزء الثانى . نقلاً عن الرمز والرمزية ص ١٢٨) .

ونكاد نفهم هذا من أقوال "نيما يوشيج " الذى يقول عن الوزن فى هذا الاتجاه الجديد وما به من تنويع : " أوزان شعرنا القديم أوزان صعبة، ولأجل هذا مصراع واحد أو بيت واحد لا يمكن أن يوجد وزنًا.. الوزن المطلوب يظهر فى صورة مشتركة من اتحاد عدة مصاريع وعدة أبيات. وبناء على هذا، الوزن نتيجة روابط تتكون بحسب الذوق وليس وزنًا جامداً ومجرداً ، هذا الوزن منفصل عن الموسيقى ومتصل بها دائمًا، منفصل عن العروض ومتصل به، لكل شكل حتمى توجده طبيعة الكلام .. " (انظر عن : صور وأسباب در شعرامروز ايران . لإسماعيل نورى علاء . چاپ أول . ص ١٣٧) .

ومن هذا كله نرى أن الصلة وثيقة بين قضايا الكتاب الوزنية والصوتية والقالب الشعرى الجديد الذى تناوله المؤلف باختصار وإيجاز فى المقالة الأخيرة ربما إلى عودة منه ثانية إليه . =

. . . .

= **بالنسبة للنقطة الثانية :**

لم يكشف المؤلف – فى هذه المقالة – عن انتمائه للنظام القديم أو النظام الجديد، ولكن من أعمال أخرى له يظهر فيها مكنونه ، فللمؤلف مقالة بعنوان " **ساختمان شعر** " نشرها فى مجلة "سخن"، وأطلعنا عليها مع مجموعة مقالات متفرقة له ولغيره فى كتاب (نمونه نثرها دلاويز وآموزنده فارسى . جمع د. محمد دبير سياقى معاصر ٢ . الجزء الثانى ص ٣٦٣ وما بعدها تهران ١٣٤٨) يكشف المؤلف فيها عن عدم انتمائه للشعر الحديث أو الجديد بالصورة التى هو عليها والمنشور فى مجلات اليوم الأدبية ، ويرجع السبب فى ذلك إلى افتقاده عنصر " البناء " : ، " فالبناء " – كما يقول – لازم للفن ، والشعر أيضاً إذا كان فناً فلابد من البناء فى معانيه وأسلوب بيانه وإن لم يتوفر للشعر هذان الشرطان لا يعد شعراً . ويحصر المؤلف بناء الشعر من جهة **المعانى** ، أن جانب المعانى يهيئه الشاعر عن طريق التصورات الذهنية والخيالية، فالخيال يصور الأشياء أو الأمور الحسية التى توجد فى ذهن المخاطب مع الحالات النفسية الخاصة أو المعانى الكلية رابطة وتلازم، ومن ثم ، فعمل الشاعر هو الحصول على الخيالات الخصبة والبديعية التى يكون لها علاقة الطف مع تلك الحالات النفسية التى يريد بيانها أو استدعائها ، وبعد ذلك يحصل على الألفاظ أو العبارات التى تنقل بصورة أحسن وأفضل تلك الصور الذهنية إلى ذهن القارئ ، وعن هذا الطريق يهيئ الشاعر معانيه ، ثم تأتى مرحلة البناء بترتيب تلك الأخيلة المتنوعة وتقوية كل جانب فيها، فيوجد بذلك البناء معانى مقبولة فى الشعر لها اعتبارها عند الناس ، أما جانب أسلوب البيان : فالشعر مجموعة من الكلمات يشترط التركيب والترتيب فى أجزائها بحيث يدرك القارئ أو المستمع الصلة والوحدة بينها . الوسيلة الأصلية لذلك الوزن الذى هو نظم الأصوات ، ولكن له تعريفات أخرى ، اليوم لدى الأدباء وهو وجود قوالب أخرى غير القوالب التقليدية من قصيدة وغزل ورباعى .. إلخ . وبالتالى فمفهوم بناء البيان فى نظرهم أوسع وأشمل من تعريف تلك القوالب التقليدية الضيقة .

والشعر الحديث عند هؤلاء الشعراء الذين نقرأ أشعارهم فى مجلات اليوم الأدبية لا يوجد به أى بناء شعرى لا من حيث المعنى ولا من حيث البيان ؛ فأشعارهم مجموعة من القطع المتناثرة دون أى رباط ليس بينها وحدة لا وزن ولا نظم ولا بناء ولا علاقة أو رباط " .

ومعنى هذا أن المؤلف لا يقف ضد الاتجاه الجديد ، ولكن له عليه متطلبات مثل بناء المعانى وبناء البيان على النمط الذى وضحه فى النص السابق. وربما يفسر هذا معنى آخر سطر له فى المقالة الأخيرة . وربما كانت هذه المقالة (ساختمان شعر) هى العودة إلى هذا الموضوع الذى أشار إليها فى آخر جملة له . (المترجم) .

ثبت المراجع التى رجع إليها المترجم فى الدراسة والتعليق

أولاً : المراجع التى كتبت بالفارسية :

١ - إسماعيل نورى علاء :

صور وأسباب شعر امروز ايران . چاپ أول . إنتشارات بامداد . تهران ١٣٤٨ .

٢ - د. خانلرى (پرويزناتل) :

درباره وزن الشعر . جمع ع . ا . سعيدى . انتشارات بنيادفرهنك إيران .

٣ - د . خانلرى :

زبان شعر . مقال بكتاب . نمونه نثرها دلاويز وآموزنده فارسى. كرداورنده د. محمد دبيرسياقى . معاصر ٢ چاب بنجم . تهران ١٣٥١ .

٤ - د . خانلرى :

ساختمان شعر . مقال بكتاب : نمونه نثرها دلاويز وآموزنده فارسى . كردآورنده . د. محمد دبير سياقى . معاصر ٢ چاب پنجم . تهران ١٣٥١ .

٥ - دولتشاه سمرقندى :

تذكرة الشعراء . طبع ليدن ١٩٠٠ م .

٦ - د . ذبيح الله صفا :

مختصرى در تاريخ تحول نظم ونثر فارسى. الطبعة الثانية تهران ١٣٣٣ .

٧ - د . زهران خانلرى (كيا) :

فرهنك ادبيات فارسى درى. انتشارات بنياد فرهنك ايران ١٣٤٨ .

٨ - زين العابدين مؤتمن :

تحول شعر فارسى . چاب سوم . تهران ١٣٥٥ .

٩ – شبلى نعمانى :

شعر العجم . ترجمه إلى الفارسية . سيد محمد تقى فخر داعى كيلانى . الجزء الرابع . طهران ١٣١٤ ش .

١٠ – شمس الدين محمد بن قيس رازى :

المعجم فى معايير إشعار العجم . تصحيح محمد بن عبد الوهاب قزوينى . تهـران ١٣٣٨ .

١١ – ع . ا . سعيدى :

مقدمته على كتاب : دربارهء وزن شعر . انتشارات بنياد فرهنك ايران .

١٢ – عباس إقبال :

نصاب الصبيان . مقال بكتاب : مجموعهٔ مقالات عباس اقبال آشتيانى . بكوشش د . محمد دبيرسياقى . كتابفروشى خيام . سال ١٣٥٠ .

١٣ – عباس إقبال :

شعر قديم در ايران . مقال بكتاب : مجموعهٔ مقالات عباس اقبال آشتيانى . بكوشش د . محمد دبير سياقى . كتابفروشى خيام . سال ١٣٥٠ .

١٤ – نصير الدين طوسى :

أساس الاقتباس . چاب دوم . انتشارات دانشكاه تهران ٢٥٣٥ هـ. ش .

١٥ – يان ريبكا :

تاريخ ادبيات إيران . ترجمه إلى الفارسية د. عيسى شهابى . تهران ١٣٥٦ .

ثانياً : المراجع التى كتبت باللغة العربية :

١٦ - د. إبراهيم أنيس :

دلالة الألفاظ . الطبعة الأولى . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٨ م .

١٧ - د. إبراهيم الشواربى :

حافظ الشيرازى . شاعر الغزل والغناء فى إيران . مصر ١٩٤٤ م .

١٨ - ابن جنى (أبو الفتح عثمان) :

الخصائص . تحقيق محمد على النجار ، القاهرة ١٩٥٥ م .

١٩ - ابن خلدون (عبد الرحمن) :

مقدمة ابن خلدون . تحقيق د. على عبد الواحد وافى . الطبعة الأولى . طبع لجنة البيان العربى ١٩٦٢ م .

٢٠ - ابن القطاع (أبو القاسم على) :

البارع فى علم العروض . تحقيق د. أحمد عبد الدايم . المكتبة الفيصيلية . مكة المكرمة ١٤٠٥ هـ .

٢١ - ابن النديم :

الفهرست . طبعة القاهرة .

٢٢ - أحمد بن فارس :

الصاحبى فى فقه اللغة . طبعة المؤيد ١٩١٠ م .

٢٣ - د . أحمد كشك :

التدوير فى الشعر . الطبعة الأولى . مطبعة المدينة ١٩٨٩ م .

٢٤ - د . أحمد كمال الدين حلمى :

نشأة الشعر الفارسى قبل الإسلام . مقال بمجلة الشعر . عدد ٢١ السنة السادسة يناير ١٩٨١ م .

٢٥ - **أرسطو :**

فن الشعر . ترجمة وشرح د. عبد الرحمن بدوى . مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣ م .

٢٦ - **أنطون غطاس كرم :**

الرمزية والأدب العربى الحديث . دار الكشاف . بيروت ١٩٤٩ م .

٢٧ - **براون (إدوارد جرانفيل) :**

تاريخ الأدب في إيران. من الفردوسى إلى السعدى. ترجمة د. إبراهيم الشواربى ١٩٥٤ م .

٢٨ - **برتيل مالبرج :**

علم الأصوات . تعريب ودراسة : د. عبد الصبور شاهين . نشر مكتبة الشباب ١٩٨٥ م .

٢٩ - **بول فاليرى :**

مقال حول قصيدة "المقبرة البحرية" فى كتاب " الرؤية الإبداعية " ترجمة : أسعد حليم . نهضة مصر ١٩٦٦ م .

٣٠ - **جون لودى :**

بناء لغة الشعر. ترجمة د. أحمد درويش . مطبعة الزهراء . القاهرة ١٩٨٤ م .

٣١ - **د. خانلرى (پرويزناتل) :**

أوزان الشعر الفارسى . ترجمة : د. محمد نور الدين عبد المنعم. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ م .

٣٢ - **رونالد ايلوار :**

مدخل إلى اللسانيات . ترجمة : بدر الدين القاسم . دار القلم العربى بحلب ١٩٨٠ م .

٣٣ - **ريلكه (راينر ماريا) :**

مجموعة شعرية . ترجمة : د. ممدوح صقر . دار اليقظة العربية . دمشق ١٩٦٢م .

٣٤ - **ستيفن أولمان :**

دور الكلمة فى اللغة . ترجمة : د. كمال محمد بشر . القاهرة ١٩٦٢ م .

٣٥ - **سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان) :**

الكتاب . تحقيق : عبد السلام هارون .

٣٦ - **السيوطى (عبد الرحمن جلال الدين) :**

المزهر فى علوم اللغة وأنواعها . بتحقيق محمد جاد المولى وآخرين . الطبعة الثانية . دار إحياء الكتب العربية .

٣٧ - **د. شكرى عياد :**

موسيقى الشعر العربى . الطبعة الأولى . دار المعرفة ١٩٦٨ م .

٣٨ - **د. عبد الرحمن أيوب :**

أصوات اللغة . الطبعة الثانية ١٩٦٨ م .

٣٩ - **عبد الله الطيب :**

المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . الطبعة الأولى . دار الفكر بيروت ١٩٧٠ م .

٤٠ - **د. عبد النعيم حسنين :**

مقدمته على كتاب أوزان الشعر الفارسى . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ م .

٤١ - **د. على عبد الواحد وافى :**

اللغة والمجتمع . دار إحياء الكتب العربية ١٩٤٦ م .

٤٢ - **د. على عشرى زايد :**

عن بناء القصيدة العربية الحديثة . الطبعة الأولى . مكتبة دار العلوم . القاهرة ١٩٧٨ م .

٤٣ - د. عمر فروخ :

تاريخ الأدب العربى . دار العلم للملايين . بيروت . الطبعة الثانية ١٩٨٤ م .

٤٤ - قدامة بن جعفر :

نقد الشعر . شرح محمد عيسى منون . المطبعة المليحية . القاهرة ١٩٣٤ م .

٤٥ - د. كمال محمد بشر :

دراسات فى علم اللغة . القسم الثانى . دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م .

٤٦ - د. محمد فتوح أحمد :

الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر . الطبعة الثالثة . دار المعارف ١٩٨٤ م .

٤٧ - د. محمد غنيمى هلال :

الأدب المقارن . دار نهضة مصر للطبع والنشر . الفجالة . القاهرة .

٤٨ - د. محمد غنيمى هلال :

دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده . دار نهضة مصر للطبع والنشر . الفجالة . القاهرة .

٤٩ - د. محمد غنيمى هلال :

النقد الأدبى الحديث . دار نهضة مصر . الفجالة ١٩٧٩ م .

٥٠ - د. محمد غنيمى هلال :

مقدمته على كتاب مختارات من الشعر الفارسى . الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ م .

٥١ - د. محمد مندور :

فى الميزان الجديد . الطبعة الأولى . لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤٤ م .

٥٢ - د. محمد النويهى :

قضية الشعر الجديد . الطبعة الثانية . دار الفكر بيروت . ومكتبة الخانجى بالقاهرة ١٩٧١ م .

ثالثا : المراجع التى كتبت بلغة أجنبية :

٥٣ - Arthur Christensen : Les Gestes des Roisdansles Traditions de L'Iran. Antique. Paris. 1936.

٥٤ - Arthur. Rimbaud : Oeuvres Poetiques. Ed. Garnier Flammarion. Paris. 1964.

٥٥ - Dr. Khanlari; L' Ame de L'Iran . Paris.1955.

رابعًا - الرسائل الجامعية :

٥٦ - أحمد كشك :

الزحافات والعلل فى عروض الشعر العربى . رسالة دكتوراه محفوظة بكلية دا العلوم - جامعة القاهرة ١٩٧٨ م .

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التـوازن بين المعـارف الإنسـانيـة فى المجـالات العلمـيـة والفنيـة والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	أن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

العنوان	المؤلف	المترجم
٧٢ – السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلي حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيميتوفا	ت : حسن بيومي
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمري
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوي
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	ت : محمود السيد علي
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالي
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقي	ت : أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العناني
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجيل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوي
٩٥ – مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (المجلد الأول)	فرنان بروديل	ت : بشير السباعي
٩٨ – الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحي
١٠١ – النص الروائي (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبي	ت : عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣ – قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجني	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوي
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسي	د. ماريا خيسوس روبييرامتي	ت : أشرف علي دعدور
١٠٧ – صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدي

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيقل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيفال	ريشارد فاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

العنوان	المؤلف	المترجم
١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامپوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

العنوان	المؤلف	المترجم
١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – ساحت نامه إبراهيم بك جـ١	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردبا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال	آرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر – رابوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
٢٤١ – فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ١)	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	روميولو جالاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الچينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان رولفو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنوناً	يوريبيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – سياحت نامه إبراهيم بك ج٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديڤيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم اللغة والترجمة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ – مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ – فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ – سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ – مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ – فن النحو بين اليونانية والسوريانية	ديونيسيوس ثراكس – يوسف الأهوانى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ – مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ – ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ – أسطورة برومثيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ – أسطورة برومثيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ – فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ – بـوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ – ماركس	ريـوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ – الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ – الحماسة – النقد الكانطى للتاريخ	چان – فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ – الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ – علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ – الذهن والمخ	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ – يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ – مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ – روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ – أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ – الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ – جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت :كاميليا صبحى
٣١٦ – محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ – بلا غد	شير لايموفا – زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ – الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ – صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ – لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج١)	ليفى برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ – وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو. إيوجين كليناور	ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ – فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ – اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٢٥ – عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كرستين يوسف
٣٢٦ – المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ – مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ – يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ – رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم

العنوان	المؤلف	المترجم
٣٣٠ – كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت : سامي صلاح
٣٣١ – عندما جاء السردين	ستيفن جراي	ت : سامية دياب
٣٣٢ – رحلة شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٣٣٣ – الإسلام في بريطانيا	نبيل مطر	ت : بكر عباس
٣٣٤ – لقطات من المستقبل	آرثر س. كلارك	ت : مصطفى فهمي
٣٣٥ – عصر الشك	ناتالي ساروت	ت : فتحي العشري
٣٣٦ – متون الأهرام	نصوص قديمة	ت : حسن صابر
٣٣٧ – فلسفة الولاء	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصاري
٣٣٨ – نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند	نخبة	ت : جلال السعيد الحفناوي
٣٣٩ – تاريخ الأدب في إيران جـ٣	علي أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٤٠ – اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	ت : فخري لبيب
٣٤١ – قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت : حسن حلمي
٣٤٢ – سلامان وأبسال	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٤٣ – العالم البرجوازي الزائل	نادين جورديمر	ت : سمير عبد ربه
٣٤٤ – الموت في الشمس	بيتر بلانجوه	ت : سمير عبد ربه
٣٤٥ – الركض خلف الزمن	بونه ندائي	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦ – سحر مصر	رشاد رشدي	ت : جمال الجزيري
٣٤٧ – الصبية الطائشون	جان كوكتو	ت : بكر الحلو
٣٤٨ – المتصوفة الأولون في الأدب التركي جـ١	محمد فؤاد كوبريلي	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٤٩ – دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدرون وآخرين	ت : أحمد عمر شاهين
٣٥٠ – بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت : عطية شحاتة
٣٥١ – مبادئ المنطق	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصاري
٣٥٢ – قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت : نعيم عطية
٣٥٣ – الفن الإسلامي في الأندلس (هندسية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٣٥٤ – الفن الإسلامي في الأندلس (نباتية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٣٥٥ – التيارات السياسية في إيران	حجت مرتضى	ت : محمود سلامة علاوي
٣٥٦ – الميراث المر	بول سالم	ت : بدر الرفاعي
٣٥٧ – متون هيرميس	نصوص قديمة	ت : عمر الفاروق عمر
٣٥٨ – أمثال الهوسا العامية	نخبة	ت : مصطفى حجازي السيد
٣٥٩ – محاورات بارمنيدس	أفلاطون	ت : حبيب الشاروني
٣٦٠ – أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ت : ليلى الشربيني
٣٦١ – التصحر : التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	ت : عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢ – تلميذ باينبرج	هاينرش شبورال	ت : سيد أحمد فتح الله
٣٦٣ – حركات التحرر الأفريقي	ريتشارد جيبسون	ت : صبري محمد حسن
٣٦٤ – حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	ت : نجلاء أبو عجاج
٣٦٥ – سأم باريس	شارل بودلير	ت : محمد أحمد حمد
٣٦٦ – نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	ت : مصطفى محمود محمد

٣٦٧ - القلم الجرىء نخبة ت : البراق عبد الهادى رضا
٣٦٨ - المصطلح السردى جيرالد برنس ت : عابد خزندار
٣٦٩ - المرأة فى أدب نجيب محفوظ فوزية العشماوى ت : فوزية العشماوى
٣٧٠ - الفن والحياة فى مصر الفرعونية كليرلا لويت ت : فاطمة عبد الله محمود
٣٧١ - المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ٢ محمد فؤاد كوبريلى ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٧٢ - عاش الشباب وانغ مينغ ت : وحيد السعيد عبد الحميد
٣٧٣ - كيف تعد رسالة دكتوراه أمبرتو إيكو ت : على إبراهيم على منوفى
٣٧٤ - اليوم السادس أندريه شديد ت : حمادة إبراهيم
٣٧٥ - الخلود ميلان كونديرا ت : خالد أبو اليزيد
٣٧٦ - الغضب وأحلام السنين نخبة ت : إدوار الخراط
٣٧٧ - تاريخ الأدب فى إيران جـ٤ على أصغر حكمت ت : محمد علاء الدين منصور
٣٧٨ - المسافر محمد إقبال ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٧٩ - ملك فى الحديقة سنيل باث ت : جمال عبد الرحمن
٣٨٠ - حديث عن الخسارة جونتر جراس ت : شيرين عبد السلام
٣٨١ - أساسيات اللغة ر. ل. تراسك ت : رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢ - تاريخ طبرستان بهاء الدين محمد إسفنديار ت : أحمد محمد نادى
٣٨٣ - هدية الحجاز محمد إقبال ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٨٤ - القصص التى يحكيها الأطفال سوزان إنجيل ت : إيزابيل كمال
٣٨٥ - مشترى العشق محمد على بهزادراد ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٨٦ - دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى جانيت تود ت : ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧ - أغنيات وسوناتات چون دن ت : بهاء چاهين
٣٨٨ - مواعظ سعدى الشيرازى سعدى الشيرازى ت : محمد علاء الدين منصور
٣٨٩ - من الأدب الباكستانى المعاصر نخبة ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٩٠ - الأرشيفات والمدن الكبرى نخبة ت : عثمان مصطفى عثمان
٣٩١ - الحافلة الليلكية مايف بينشى ت : منى الدروبى
٣٩٢ - مقامات ورسائل أندلسية فرناندو دى لاجرانخا ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٣٩٣ - فى قلب الشرق ندوة لويس ماسينيون ت : نخبة
٣٩٤ - القوى الأربع الأساسية فى الكون بول ديفيز ت : هاشم أحمد محمد
٣٩٥ - آلام سياوش إسماعيل فصيح ت : سليم حمدان
٣٩٦ - السافاك تقى نجارى راد ت :محمود سلامة علاوى
٣٩٧ - نيتشه لورانس جين ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٨ - سارتر فيليب تودى ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٩ - كامى ديفيد ميروفتس ت :إمام عبد الفتاح إمام
٤٠٠ - مومو مشيائيل إنده ت : باهر الجوهرى
٤٠١ - الرياضيات زيادون ساردر ت : ممدوح عبد المنعم
٤٠٢ - هوكنج ج . ب . ماك ايفوى ت : ممدوح عبد المنعم
٤٠٣ - ربة المطر والملابس تصنع الناس توفور شتورم ت : عماد حسن بكر
٤٠٤ - تعويذة الحسى ديفيد إبرام ت : ظبية خميس
٤٠٥ - إيزابيل أندريه جيد ت : حمادة إبراهيم
٤٠٦ - المستعربون الإسبان فى القرن ١٩ مانويلا مانتاناريس ت : جمال أحمد عبد الرحمن

٤٠٧ - الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	ت : طلعت شاهين
٤٠٨ - معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	ت : عنان الشهاوى
٤٠٩ - انتصار السعادة	برتراند راسل	ت : إلهامى عمارة
٤١٠ - خلاصة القرن	كارل بوبر	ت : الزواوى بغورة
٤١١ - همس من الماضى	جينيفر آكرمان	ت : أحمد مستجير
٤١٢ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج٢)	ليفى بروفنسال	ت : نخبة
٤١٣ - أغنيات المنفى	ناظم حكمت	ت : محمد البخارى
٤١٤ - الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	ت : أمل الصبان
٤١٥ - صورة كوكب	فريدريش دورنيمات	ت : أحمد كامل عبد الرحيم
٤١٦ - مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	ت : مصطفى بدوى
٤١٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٥	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤١٨ - سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	ت : عبد الرحمن الشيخ
٤١٩ - العصر الذهبى للإسكندرية	جون ماريو	ت : نسيم مجلى
٤٢٠ - مكرو ميجاس	فولتير	ت : الطيب بن رجب
٤٢١ - الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى	روى متحدة	ت : أشرف محمد كيلانى
٤٢٢ - رحلة لاستكشاف أفريقيا جـ١	نخبة	ت : عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٢٣ - إسراءات الرجل الطيف	نخبة	ت : وحيد النقاش
٤٢٤ - لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبد الرحمن الجامى	ت : محمد علاء الدين منصور
٤٢٥ - من طاووس حتى فرح	محمود طلوعى	ت : محمود سلامة علاوى
٤٢٦ - الخفافيش وقصص أخرى من أفغانستان	نخبة	ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧ - بانديراس الطاغية	باى إنكلان	ت : ثريا شلبى
٤٢٨ - الخزانة الخفية	محمد هوتك	ت : محمد أمان صافى
٤٢٩ - هيجل	ليود سبنسر وأندرزجى كروز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٠ - كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣١ - فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٢ - ماكيافلى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٣ - جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	ت : حمدى الجابرى
٤٣٤ - الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	ت : عصام حجازى
٤٣٥ - توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ت : ناجى رشوان
٤٣٦ - تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٧ - رحالة هندى فى بلاد الشرق	شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨ - بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	ت : عايدة سيف الدولة
٤٣٩ - موت المرابى	صدر الدين عينى	ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠ - قواعد اللهجات العربية	كرستن بروستاد	ت : محمد الشرقاوى
٤٤١ - رب الأشياء الصغيرة	أروندهاتى روى	ت : فخرى لبيب
٤٤٢ - حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ت : ماهر جويجاتى
٤٤٣ - اللغة العربية	كيس فرستيغ	ت : محمد الشرقاوى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٩٢٩٥ / ٢٠٠٢



درباره وزن شعر

هذا الكتاب عبارة عن عدة مقالات تبلغ الثمانية جمعها «ع.أ. سعيدى» من مجلة «سخن» وأعطاها من عنده عنوان «درباره وزن شعر» أى «حول وزن الشعر» وعناوين هذه المقالات على ترتيبها: الشعر، لغة الشعر، موسيقى الألفاظ، وزن الشعر الفارسى، أنواع الوزن فى الشعر الفارسى، التنوع فى الوزن الواحد، نغمة الحروف، قالب الشعر.

وقد توحى عناوين هذه المقالات بتعدد موضوعاتها، ولكنها - فى حقيقة الأمر - تخدم هدفًا واحدًا هو «وزن الشعر» بمفهوم يقربه إلى الموسيقى اللفظية عن طريق اختيار اللفظ بجرسه وطنينه وما بحروفه وأصواته من ارتفاع وانخفاض ومد لخدمة النغمة والوزن، أكثر مما يقربه إلى العروض كعلم ببحوره وأوزانه وزحافاته وعلله.